RUDOLF BAEHR

MANUAL DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE

K. WAGNER y F. LÓPEZ ESTRADA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

MANUAL DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA

60

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

III. MANUALES, 25

RUDOLF BAEHR

MANUAL DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE

K. WAGNER Y F. LÓPEZ ESTRADA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

Título original: *SPANISCHE VERSLEHRE AUF HISTORISCHER GRUNDLAGE,* MAX NIEMEYER VERLAG, Tübingen, 1962.

El texto de la edición original alemana fue revisado y completados los datos bibliográficos por el autor antes de la traducción.

REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 9785 - 1973.

ISBN 84-249-1175-X. Rústica.
ISBN 84-249-1176-8. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1973. — 4049.

PRÓLOGO A LA VERSIÓN ESPAÑOLA

La versión alemana de este manual de versificación española ha tenido un eco positivo en las revistas científicas [1]. En 1963 recibió el premio Dr. Ludwig Gebhard de la fundación Oberfranken.

Los profesores de la Universidad de Sevilla, doctor Francisco López Estrada, titular de la Cátedra de Literatura Española, y doctor Klaus Wagner, lector de alemán, han reunido sus esfuerzos para verter esta obra al español; la traducción cuidadosa de la obra fue hecha por el profesor Wagner y el profesor López Estrada la revisó y matizó en algunas partes para adaptarla a las necesidades pedagógicas de los estudiantes españoles. Este trabajo de traducción y revisión se realizó dentro de los planes de ayuda a la investigación de la Cátedra mencionada, y el profesor don Pedro Manuel Piñero Ramírez cuidó de corregir la edición y preparó los índices de esta versión española. Téngase en cuenta que la obra fue en su origen destinada a la enseñanza universitaria en Alemania, y puede que por esto se encuentren formuladas en ella cuestiones que al lector español parezcan obvias. Pero esto mismo favoreció la claridad de

---

[1] Véase Hans Rheinfelder, «Die Neueren Sprachen», XII, 1963, páginas 94-96. Erika Lorenz, RoJb, XIII, 1962, págs. 349-353. Gonzalo Sobejano, RF, LXXV, 1963, págs. 432-434; «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Neue Folge, XIII, 1963, págs. 338-340; Contestación y palabra final: Idem, XIV, 1964, págs. 431-434. M. de Paiva Boleo, «Revista Portuguesa de Filologia», vol. XII, II, 1962-1963, págs. 755-756. O. T. Myers, «Erasmus», XVII, col. 147-148. Gáldi László, «Helikon», 1966, págs. 200-202. Otto Jörder, ASTNS, CCIV, 1967, págs. 151-153.

su planteamiento, y no ha parecido necesaria una modificación radical de la obra, sino sólo revisar y matizar partes y ejemplos que los traductores han estimado conveniente para que el libro se ajuste en español a su condición de manual universitario. Por otra parte, el autor ha aceptado con agradecimiento las sugerencias y propuestas aparecidas en reseñas críticas en lo que le fue posible, y creyó necesario. También procuró completar la bibliografía. En una futura edición se tendrá más en cuenta la poesía contemporánea, y las investigaciones más recientes de musicología, extremos deseados con razón en dos reseñas.

PRÓLOGO

Esta obra fue concebida como un manual destinado a la enseñanza universitaria; un libro de esta clase se echaba de menos en Alemania. Este fin primordial determina tanto el carácter general de la exposición como la ordenación, método y extensión temática.

En la parte general se trata primero de los fundamentos de la métrica española, la medida de las sílabas y manera de contarlas. En especial ofrecemos un nuevo sistema de notación (fundamentado en las págs. 17 y 18), que modifica de raíz la terminología más en uso, para facilitar así una concepción y comprensión más exacta y esencial del ritmo.

La segunda parte contiene una descripción sistemática de las diferentes clases de versos regulares y una selección de las principales formas de versos irregulares.

Una mayor importancia se ha dado a la tercera parte, que contiene las combinaciones métricas. No han podido tenerse en cuenta todas las formas, aunque en la selección se ha querido abarcar el mayor número posible.

La exposición pormenorizada de versos y formas se inicia con un párrafo que describe y explica las variantes rítmicas y su valor expresivo y estilístico; y con relación a las formas, se dan noticias sobre su empleo temático preferente. Sigue un apartado histórico acerca del origen y procedencia de las formas del verso y estrofa, su primera o más temprana aparición y su posterior destino. Abundan los problemas en lo que respecta al origen y procedencia. En ellos se evita el seguir una opinión

determinada, y se indica, en la forma más objetiva posible, el estado actual de la investigación con una crítica de las diversas cuestiones, a veces muy embrolladas. Por esto se intenta dar al lector una orientación, basada en el estudio de la misma materia.

Partiendo de que la versificación española debe considerarse como un sector dentro del área de la métrica románica, aunque con evidentes rasgos individuales, se han establecido paralelos con las de Francia, Italia y Portugal, siempre que esto haya parecido útil para un mejor conocimiento histórico. En relación con la exposición de la materia, se aspiró a mantener un equilibrio entre análisis y síntesis, para que, por una parte, el conjunto no resulte demasiado vago e inconcreto, y por otra, que la investigación del pormenor, en cierto modo microscópico, no altere las proporciones del conjunto. No se han escatimado las citas para poner así al lector en contacto con los mismos textos. Se supone que la «Biblioteca de Autores Españoles», la «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», y la *Antología de Poetas Líricos Castellanos* de Marcelino Menéndez Pelayo son obras de consulta accesible en los centros universitarios; por esta razón se han utilizado con preferencia para las citas. Un manual no puede ni debe sustituir las investigaciones especializadas, y por esto se ha procurado citarlas en notas. Cuando son de carácter monográfico o cuando exponen de manera exhaustiva aspectos muy concretos, se las consigna en la bibliografía al final de cada párrafo, a fin de facilitar en estos casos concretos un estudio más profundo. Me ha parecido más oportuno consignar la bibliografía especial en relación con cada tema tratado, en vez de establecer al fin del libro un excesivo índice alfabético de obras utilizadas. La bibliografía general (págs. 409 y sigs.) se limita, pues, a la mención de trabajos bibliográficos y obras generales. El índice de la *Métrica Española* de Alfredo Carballo Picazo, y los de autores y materias establecidos en mi libro (que no pretenden ni pueden ser completos) facilitan la consulta de investigaciones en cada caso especial. Las obras citadas con más frecuencia aparecen en abreviaturas que se recogen en una tabla general (páginas 12-16).

Por necesidades prácticas, se ha tomado como material básico para el estudio de la Edad Media la poesía en verso, sin limitación de asunto; a partir del Renacimiento, me refiero solamente a la poesía artística en verso isosilábico, pues a partir de esta época el estudio especial del verso irregular es menos importante; Pedro Henríquez Ureña ha dedicado a este aspecto un libro ya clásico, *La versificación irregular en la poesía castellana.* Sobre los versos libres siguientes al Modernismo se dan tan sólo breves indicaciones y notas bibliográficas. Sin embargo, me ha parecido una exigencia indispensable incluir la poesía hispanoamericana en el marco de la métrica española y así lo he hecho en la medida de mi alcance.

Por supuesto, el presente manual se basa en los trabajos científicos llevados a cabo hasta hoy. Sin la espléndida síntesis que es la obra de Tomás Navarro, *Métrica española,* mi tratado de versificación, empezado en 1952, no hubiera podido aparecer en la forma presente, sobre todo en su parte documental. En algunos aspectos de los problemas de verso y forma en la poesía de Cancionero, debemos mucho a la obra de Pierre Le Gentil *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge,* tomo II, dedicado al estudio de las formas.

Quiero expresar el más sincero agradecimiento a mi querido maestro, el profesor doctor Gerhard Rohlfs, que me animó a emprender este trabajo, lo siguió con gran interés y publicó la edición alemana en la Colección que él dirige. Doy también las gracias al «Bayrisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus», a la «Deutsche Forschungsgemeinschaft» por la ayuda de sus becas de viaje, y finalmente a las bibliotecas de Madrid y Munich, en especial a la Biblioteca Nacional, Real Academia Española, Bayerische Staatsbibliothek y Biblioteca Universitaria de Munich, por la ayuda facilitada en mi labor.

RUDOLF BAEHR

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

A) OBRAS Y REVISTAS

Ant.	M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, edición nacional, 10 volúmenes, Santander, 1944-45.
ASTNS	«Archiv für das Studium der Neueren Sprachen», Braunschweig.
AUCh	«Anales de la Universidad de Chile», Santiago de Chile.
BAAL	«Boletín de la Academia Argentina de Letras», Buenos Aires.
BAE	Biblioteca de Autores Españoles (Rivadeneira).
Balaguer, *Apuntes*	Joaquín Balaguer, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana.* (Anejo XIII de la RdL.) Madrid, 1952.
BBMP	«Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», Santander.
Bello, *O. C.*	Andrés Bello, *Obras completas,* Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas, 1951 ss. [Los escritos de métrica están reunidos en el tomo VI.]
BHi.	«Bulletin Hispanique», Bordeaux.
BICC	«Boletín del Instituto Caro y Cuervo», Bogotá.
BRAE	«Boletín de la Real Academia Española de la Lengua», Madrid.

Burger, *Recherches*	Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans* (Société des Publications Romanes et Françaises, tomo LIX), Genève-Paris, 1957.
Canc. de Baena	*El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV), ahora por vez primera dado a luz*, ed. E. de Ochoa y P. J. Pidal, Madrid, 1851; facsímil por H. R. Lang, New York, 1926.
Canc. General	*Cancionero General de Hernando del Castillo según la edición de 1511, con un Apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557*. Sociedad de Bibliófilos Españoles, XXI, 2 vols., Madrid, 1882.
Canc. Herberay	*Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle)*. Edición de Charles V. Aubrun, Bordeaux, 1951.
Canc. musical	*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, 1890.
Canc. de Palacio	*El cancionero de Palacio* (manuscrito n. 594). Edición crítica de Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, 1945.
Canc. siglo XV	*Cancionero castellano del siglo XV*. Ordenado por R. Foulché-Delbosc, 2 vols., Madrid, 1912 y 1915 (NBAE, XIX y XXII).
CC	«Clásicos Castellanos», Madrid-Barcelona.
Clarke, *Sketch*	D. C. Clarke, *A chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms*. University of California Publications in Modern Philology, vol. XXXIV, n. 3, págs. 279-382, Berkeley-Los Angeles, 1952.
Correas, *Arte grande*	Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*. Edición y prólogo de Emilio Alarcos García, Anejo LVI de la RFE, Madrid, 1954. (La abreviatura *Arte grande* procede de la edición Viñaza.)
Díez Echarri, *Teorías*	Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Anejo XLVII de la RFE, Madrid, 1949.

GG	*Gröbers Grundriss der romanischen Philologie*, 2.ª ed., Estrasburgo, 1904 y sigs.
Hisp.	«Hispania», Stanford University, California y Baltimore, Maryland.
HR	«Hispanic Review», Philadelphia.
H. Ureña, *Estudios*	Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961.
H. Ureña, *Versificación*	Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2.ª ed., Madrid, 1933 (reeditado con adiciones y correcciones del autor en el libro anterior, H. Ureña, *Estudios).*
Jeanroy, *Origines*	A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3.ª ed., París, 1925.
Jörder, *Formen*	Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega* (Anejo 86 de la ZRPh), Halle, 1936.
KJB	*Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie*, Halle, 1885 ss.
Lang, *Formas*	Henry R. Lang, *Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena*. En: «Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín», tomo I, Madrid, 1927, págs. 458-523.
Le Gentil, *Formes*	Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge. Deuxième Partie: Les Formes*, Rennes, 1952.
M. Pelayo, *Estudios*	M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional, 7 vols., Santander, 1941-42.
M. Pidal, *Romancero*	R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, 1952.
MLN	«The Modern Language Notes», Baltimore.
MLR	«The Modern Language Review», Cambridge-London.
Morley, *Strophes*	S. Griswold Morley, *Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega*. «Homenaje a Menéndez Pidal», Madrid, 1925, tomo I, páginas 505-531.

Morley-Bruerton, *Chronology*	S. G. Morley and Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's Comedias with a discussion of doubtful attributions, the whole based on a study of his strophic versification,* New York, 1940. Edición española, revisada por S. G. Morley: *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* Gredos, Madrid, 1968.
T. Navarro, *Métrica*	Tomás Navarro, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* New York, 1956; 2.ª ed., New York, 1966.
NBAE	«Nueva Biblioteça de Autores Españoles».
NRFH	«Nueva Revista de Filología Hispánica», México.
PhQ	«Philological Quarterly», Iowa City.
PMLA	«Publications of the Modern Language Association of America», Baltimore.
RF	«Romanische Forschungen», Frankfurt/Main.
RFE	«Revista de Filología Española», Madrid.
RdL	«Revista de Literatura», Madrid.
RFH	«Revista de Filología Hispánica», Buenos Aires.
RHi	«Revue Hispanique», París.
Riquer, *Resumen*	Martín de Riquer, *Resumen de versificación española,* Barcelona, 1950.
RoJb	«Romanistisches Jahrbuch», Hamburgo.
RR	«The Romanic Review», New York.
Spanke, *Beziehungen*	Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik.* Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3.ª serie, n.º 98, Berlín, 1936.
Stengel, *Verslehre*	Edmund Stengel, *Romanische Verslehre,* GG II, 1, págs. 1-96.
Suchier, *Verslehre*	Walter Suchier, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage,* Tübingen, 1952; 2.ª ed. revisada por Rudolf Baehr, Tübingen, 1963.

Wolf, *Studien*	Ferdinand Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur,* Berlín, 1859.
ZFSL	«Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», Jena y Tübingen.
ZRPh	«Zeitschrift für romanische Philologie», Halle y Tübingen.

B) SISTEMA DE NOTACIÓN DE VERSOS Y FORMAS ESTRÓFICAS

ooo	Representación de las sílabas rítmicas.
óoo òo óo	El signo del acento agudo ó indica la sílaba portadora de una vocal tónica (o ictus) necesaria para un tipo determinado de verso. El signo del acento grave ò, menos usado, señala la sílaba que, aunque tónica por su condición dentro de la palabra, no es indispensable para la constitución del verso, pero puede formar variantes del mismo.
‿ /	‿ significa enlace (sinéresis, sinalefa, sinafía, encabalgamiento), / significa separación (hiato, corte silábico, cesura intensa).
canto: llanto	Los dos puntos significan que las palabras que están antes y después de este signo riman entre sí.
ABAB	Las letras mayúsculas se emplean generalmente para señalar versos largos.
AA bbba AA	Las letras mayúsculas señalan versos cortos sólo cuando representan el estribillo. En caso de confusión se señala éste expresamente.
abab	Las letras minúsculas representan los versos cortos (con excepción del estribillo).
aa*b* aa*b*	Las letras minúsculas en cursiva señalan los versos quebrados en relación con versos cortos inmediatos (por ejemplo, tetrasílabos en estrofas de octosílabos).

É, é El acento sobre una letra que represente la rima señala que el verso en cuestión acaba en sílaba aguda en las estrofas donde así lo exija su condición métrica (por ejemplo, en la octavilla aguda: abbé accé).

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTOS DE LA MÉTRICA ESPAÑOLA

CAPÍTULO I

EL VERSO ESPAÑOL Y SUS ELEMENTOS

NOTAS PRELIMINARES

La lengua española pertenece al grupo de las románicas, y la métrica que desarrolla ha de estudiarse en relación con el conjunto. El punto de partida y el proceso de los elementos históricos, fonéticos y rítmicos de la métrica española evidencian esta relación, aun contando con la originalidad que pueda señalarse.

Pueden, por tanto, aplicarse al verso español las teorías e hipótesis, siempre en discusión, sobre el origen, procedencia, derivación y carácter rítmico del sistema del verso románico, en particular en cuanto a la métrica provenzal y francesa. Hay que apartar, desde luego, la creencia de que la poesía española no existe hasta que aparece una transmisión continua de textos [1].

---

[1] Pierre Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, París, 1954, ofrece un resumen informativo y crítico acerca del estado actual de las cuestiones sobre el origen de las formas románicas, con especial referencia a las tesis árabe y litúrgica; contiene, además, una valiosa bibliografía. Sobre la poesía rítmica latina de la Antigüedad tardía y de la Edad Media, compárese con Dag Norberg, *L'origine de la versification latine rythmique*, «Eranos», L, 1952, págs. 83-90, que orienta sobre el hexámetro corrompido en la España de la época visigoda; *La poésie latine rythmique du Haut Moyen Âge*, Stockholm, 1954, «Studia latina Holmiensia», II; *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, «Acta Univ. Stockholmiensis. Studia latina Stockholmiensia». V. Burger, *Recherches*, estudia, con buena bibliografía,

El que así lo crea, como en su tiempo Philipp August Becker[2], se encuentra en el caso de entender que el verso español fue una «importación cultural», y esto ciertamente no concuerda con la realidad.

Determina el carácter del verso español el hecho de que pertenece al sistema de la métrica románica; sus elementos constitutivos son: acento de intensidad, pausa métrica (final de verso y de hemistiquio), cesura (en los versos cuya naturaleza así lo requiere), y finalmente, con cierta limitación, número fijo de sílabas.

Los demás medios fonéticos, sintácticos y estilísticos que pueden hacer más patente la estructura del verso, tienen sólo función secundaria, y, por tanto, no son esenciales en su constitución. Otro tanto puede decirse de la rima, aunque en la poesía española es un adorno del verso que apenas falta.

MODOS DE CONTAR Y DENOMINACIÓN DE LOS VERSOS

En la métrica de composición regular, las clases de versos se denominan según el número de sus sílabas rítmicas: tetrasílabo, octosílabo, endecasílabo, etc.

También hay otras denominaciones para algunos versos, como luego se verá; así verso «alejandrino», verso de «arte mayor», verso «sáfico», etc.; estas denominaciones indican a veces sólo una variante rítmica de un determinado verso. En la Romania, el francés, provenzal y catalán son lenguas oxítonas, y en la medida de sus versos se cuenta solo hasta la última acentuada, y por tanto el final oxítono es el normal; frente a este criterio, el español (y también el italiano) considera como nor-

---

la derivación de los principales versos románicos partiendo de su fundamento clásico. Hiram Peri, *La versification à accents fixes dans la prosodie romane*, «Actes du X[e] Congrès international de Linguistique et Philologie romanes», II, París, 1965, págs. 775-782, estudia las dificultades teóricas que se oponen a la derivación del sistema del verso románico del sistema greco-latino.

2 *Die Anfänge der romanischen Verskunst*, ZFSL, LVI, 1932, págs. 257-323, en especial págs. 320-321

mal el verso de terminación paroxítona, conforme al ritmo acentual de su léxico, en gran parte (o al menos, en la más característica de su evolución histórica) paroxítono. Por tanto, para medir el verso español hay que contar desde la primera sílaba del mismo hasta la sílaba siguiente a la tónica final[3]. En este verso de terminación llana, el número de sílabas fonéticas coincide con el número de sílabas de la medida métrica que da nombre al verso; así ocurre en:

Ma/ drid/, cas/ ti/ llo/ fa/ mó/ so

que tiene ocho sílabas fonéticas y métricas (octosílabo). Los versos que terminan con palabras oxítonas y proparoxítonas están fuera del orden normal que representa la terminación llana; para contar estos versos hay que acomodarlos al término medio de la normalidad métrica añadiendo una sílaba en el caso de los agudos, y restando una en el caso de los esdrújulos:

1) Cual/ fle/ cha/ se/ dis/ pa/ ró (+ 1)
2) flo/ ri/ da/ de/ los/ a/ pós/ to/ les (—1)[4]

ACENTOS, PIES DE VERSO, PERÍODOS RÍTMICOS

El examen de las discusiones teóricas sobre la métrica románica (y, por tanto, de la española) queda fuera de la finalidad de este manual[5]. Como es sabido, sobre la teoría de la métrica hay una gran discrepancia de opiniones, acaso como en ningún otro campo de la filología románica; una postura intransigente,

[3] Esta diferencia hay que tenerla en cuenta en comparaciones con el cómputo de las lenguas oxítonas. Se duplica en versos compuestos con cesura intensa; al alejandrino francés (6 + 6) le corresponde en español un verso de catorce sílabas (7 + 7).

[4] Sobre el alcance de las tres terminaciones distintas en la poesía española, véase págs. 63-67.

[5] Para información general y bibliográfica, véanse Gerhard Rohlfs, *Romanische Philologie I* (Winters Studienführer), Heidelberg, 1950, págs. 95 y sigs.; Suchier, *Verslehre,* y el libro de Ricardo Jaimes Freyre, *Leyes de versificación castellana,* Buenos Aires, 1912.

en este discutido dominio, no resulta justificable desde un punto de vista científico, y mucho menos, desde el pedagógico.

De entre las diferentes teorías, me parece que la más apropiada es la de T. Navarro; ampliando ideas y sugerencias de Andrés Bello, Maurice Grammont, Ricardo Jaimes Freyre y de otros, y con la contribución de la fonética experimental, este investigador desarrolló un sistema completo que ofrece un conocimiento esencial y matizado de la estructura rítmica de los versos españoles [6]. La exposición contenida en este libro tiene como base en sus puntos esenciales el sistema métrico de Tomás Navarro.

De acuerdo con las características fonéticas de la lengua, los acentos con su relieve acústico determinan claramente el verso español [7], aún más de lo que ocurre, por ejemplo, con el verso francés. Con el cultivo y aprovechamiento de las combinaciones que ofrece la acentuación de la lengua, el verso español alcanzó una definida originalidad frente a los de las otras lenguas románicas.

El acento de palabra («prosódico» y «etimológico») es el que existe en la pronunciación común, tal como también lo tiene la palabra en el uso habitual de la prosa. Salvo unas pocas licencias, muy raras además, este acento no cambia en la pronunciación del verso en el español moderno. De otra parte, por acento de verso se entienden los golpes tónicos que exige el ritmo del verso, y que en determinados casos constituyen clases del mismo. En la declamación cada verso autónomo (esto es, que posea un ritmo propio [8]) tiene, por lo menos, dos acentos rítmicos: uno de ellos va siempre en la parte final del verso, y el otro es variable, y recae en una de las cuatro primeras sílabas

[6] Algunas limitaciones que más adelante se hacen respecto al período de enlace y a si la duración de éste se iguala con el período interior afectan a la cohesión del sistema teórico, pero no pueden poner en duda su utilidad práctica.

[7] Comp. Juan Cano, *La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española*, RR, XXII, 1931, págs. 223-233, y T. Navarro, *El acento castellano*, Hisp., XVIII, 1935, págs. 375-380.

[8] Estos son todos los versos desde el tetrasílabo.

En todos los tiempos se ha reconocido y observado como precepto obligatorio que el final del verso debe marcarse con un acento fuerte. La necesidad de un acento rítmico al principio del verso, que aún hoy varios investigadores ponen en duda, se da no solo por analogía con sistemas de música que nos son familiares, sino que también ha sido comprobada por mediciones experimentales, al menos en la pronunciación del verso. Según sea la extensión del verso o según las características que determinan un tipo autónomo, se precisan otros acentos rítmicos [9].

---

[9] Mientras se desconozcan las melodías correspondientes, en especial en lo que se refiere a su disposición rítmica, nada puede afirmarse sobre la disposición en detalles rítmicos de los versos cantados latino-medievales, aparte del acento al final de serie o de verso. Tal como hoy se halla la investigación sobre cuestiones musicales, puede adoptarse la posición agnóstica de que nada puede afirmarse sobre detalles de la disposición rítmica de los versos cantados, que son los más dentro de la tradición medieval. No obstante, hay que considerar que también en la poesía cantada, aunque tuviera todavía rasgos primitivos, serían excepcionales las infracciones contra el acento prosódico; por lo regular el ritmo del canto coincidiría, tal como ocurre hoy, con el ritmo de la letra puesto a la melodía. Por tanto, no está injustificado en cuanto al ritmo el supuesto de que los versos antiguos destinados para el canto se interpretarían como si fuesen versos hablados. Comp. Harrison Heikes Arnold, *Rhythmic patterns in Old Spanish verse*, en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», V, Madrid, 1954, págs. 151-163. La gran importancia del acento de palabra (que por su parte es un recurso para dar ritmo a las melodías) la define claramente Friedrich Gennrich, *Ist der mittelalterliche Liedvers arhythmisch?*, «Cultura Neolatina», XV, 1955, págs. 109-131 (con bibliografía). Comp. recientemente H. Peri, *ob. cit.*, págs. 775-782. Georges Lote, *Histoire du vers français*, París, 1949, tomo I, pág. 79, defiende una tesis contraria en la que cita la siguiente frase de Pierre Hélie (hacia 1150): «Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas, ubi accentum non servamus.» Sin embargo, esta observación se hizo posiblemente en vista de casos bien determinados y no pretende validez general. Además, hay que tener en cuenta que la situación francesa, donde el acento es, en efecto, de menor importancia, no puede traspasarse al español. En la sugestiva crítica que dedicó a esta nota de la edición original de mi libro, Erika Lorenz (RoJb, XIII, 1962, págs. 350 y sigs.) estima con más optimismo los conocimientos de la musicología. Según ella, la coincidencia de melodía y letra puede suponerse sólo para el período modal (después de 1180).

Lo expuesto hasta aquí refiriéndonos al verso simple, vale también para el compuesto, si consideramos que cada hemistiquio es un verso simple independiente.

Por regla general, los acentos rítmicos caen en sílabas que están acentuadas por la misma naturaleza de la palabra y, casi sin excepción, uno de ellos corresponde siempre a la última sílaba con acento en el verso [10]. En el interior del verso ocurre que los acentos rítmicos pueden a menudo recaer también sobre sílabas cuyo acento propio es débil, sobre todo en el caso de versos que requieren varios acentos rítmicos; entonces estas sílabas quedan resaltadas por dicho acento rítmico. Con frecuencia, estos acentos rítmicos se apoyan en el acento secundario existente en una misma palabra (agùdaménte), y también en palabras enclíticas:

descójolós, y de‿un dolor tamaño [11]

El acento rítmico, al principio de verso, inicia el período rítmico interior. Éste llega hasta la sílaba átona inmediatamente anterior al último acento del verso:

Período rítmico

Vuélveme, vuélveme, moro

Las sílabas que preceden al primer acento de un verso quedan fuera del período interior, y forman anacrusis (antecompás):

Anacrusis	período rítmico	
El a-	róma de su	nombre

Por su parte, el período rítmico interior se subdivide luego en pequeñas unidades rítmicas llamadas pies de verso o, siguiendo a Bello, cláusulas rítmicas. Este pie de verso comprende normalmente, como ya lo había reconocido Antonio de Nebrija,

[10] Las excepciones se limitan en lo fundamental a los casos de tmesis y rima que comprenden más de una palabra (p. e., con que : ronque).

[11] En este verso de Garcilaso se trata de un endecasílabo del tipo B_2, que tiene los acentos fijos en cuarta, octava y décima sílabas.

dos o tres sílabas, de las cuales una, realzada por el acento, sirve de apoyo a las otras, átonas. Ocasionalmente, una sola sílaba puede formar también pie de verso, y en algunos tipos de verso se reúnen hasta cuatro de ellos [12]. Estos pies de verso, desde Nebrija y aún hoy, fundándose en la terminología de la métrica clásica, reciben el nombre de: yambo (oó); troqueo (óo); dáctilo (óoo); anfíbraco (oóo) y anapesto (ooó). Hay que considerar que estos diferentes pies se basan en las condiciones de la pronunciación española y en su acento de intensidad, sin que tengan que ver con las características de la cantidad clásica. Este sistema de denominación no resulta decisivo para una clasificación, porque raras veces un verso o una serie de ellos está compuesto de manera sistemática por pies claramente identificables, puesto que en la poesía románica no es el metro la unidad básica del ritmo, como en la métrica de los antiguos, sino el verso entero [13].

En realidad, de todos los pies de verso mencionados solo se consideran como existentes de hecho el troqueo y el dáctilo [14], porque, según los resultados de la fonética experimental, la unidad rítmica debe iniciarse, como en el compás de la música, por un acento más o menos fuerte para que el oído español la

---

[12] Estos casos especiales, que se presentan sólo después de mediados del siglo XIX, se omiten aquí. La cláusula de cuatro sílabas se tiene en cuenta en el tratado de fonética experimental de María Josefa Canellada de Zamora, *Notas de métrica, II: La cláusula rítmica,* «Filología», II, 1950, páginas 189-206, en especial págs. 199 y sigs.

[13] Sobre las cuestiones de la diferencia entre la poesía clásica cuantitativa y la románica rítmica, véase Mario Penna, *Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana,* en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», V, Madrid, 1954, págs. 253 y sigs., y Joaquín Balaguer, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana;* Madrid, 1954, págs. 12 y sigs. (Anejo XIII de RdL).

[14] 'Troqueo' y 'dáctilo' y sus adjetivos correspondientes se usan en este manual sólo por ser términos más familiares al lector que las expresiones «ritmo binario o ternario con acento inicial», como exige nuestro sistema de cadencia. Si bien hay que conceder a E. Lorenz (RoJb, IX, 1958, página 311) que renunciar a estos dos términos «clásicos» dentro del marco del sistema musical hubiera sido más claro respecto al método, no es de temer que su conservación confunda al lector.

sienta como tal [15]. De esta manera el verso yámbico se siente como una sucesión de troqueos, que empieza por anacrusis monosilábica:

A dónde vas perdida
[o] óo óo óo

Los versos anapésticos y anfíbracos aparecen en una consideración rítmica como dactílicos, que empiezan con anacrusis de dos o de una sílaba, respectivamente:

En el nido desierto de mísera tórtola
[o o] óoo óoo óoo óoo
El nido desierto de mísera tórtola
[o] óoo óoo óoo óoo
Nido desierto de mísera tórtola
óoo óoo óoo óoo

Este ejemplo clásico, tomado de Bello, deja ver en primer lugar que lo que determina el tipo rítmico del verso no es el número de sílabas, sino el período rítmico.

El período rítmico depende en su amplitud de la extensión del verso y de la naturaleza de la anacrusis; en los versos más usados se compone casi siempre de dos pies de verso, de los cuales el primero tiene un acento más marcado que el segundo. Esta manera de alternar pies de tono fuerte y de tono débil se repite también cuando el período rítmico está compuesto de varios grupos de pies. Si el período rítmico se compone uniformemente de troqueos o de dáctilos o de su mezcla, se distinguen incluso dentro de cada clase, tipos de verso: trocaicos (óo òo), dactílicos (óoo òoo) o tipos de verso mixtos (óo òoo, óoo òo). El empleo preferido de determinados tipos puede ser consecuencia de una intención artística, y hay que interpretarlo en cada caso en relación con el significado y con la forma expresiva del verso.

---

15 Comp. T. Navarro, *El grupo fónico como unidad melódica*, RFH, I, 1939, págs. 3-19; *Manual de entonación española*, New York, 1948, 2.ª ed., páginas 37-59. Samuel Gili Gaya, *Observaciones sobre el ritmo en la prosa española*, en «Madrid», Barcelona, 1938, págs. 59-63.

Al período rítmico interior sigue, según T. Navarro, el período de enlace. Éste comprende la última sílaba acentuada del verso, las sílabas átonas que le siguen, y la pausa del final de verso y, por último, sólo si existen, las sílabas átonas que forman anacrusis en el verso siguiente. La teoría de T. Navarro se basa sobre todo en los resultados de la fonética experimental, aplicada a la medición de los versos; con ellos parece demostrarse que el período rítmico interior y el período rítmico de enlace presentan casi la misma duración de tiempo [16].

Las objeciones al sistema expuesto pueden resumirse en tres puntos:

1.º La anacrusis en el primer verso de la poesía (y seguramente dentro de la estrofa también) forma un resto suelto. Si fuese así cabría esperar que se evitase pero esto no ocurre.

2.º Un factor que, a mi parecer, crea inseguridad en el cómputo es la pausa final del verso. Por diferentes razones, también suele atribuirse a la pausa la facultad de ajustar el equilibrio de los diferentes finales de verso [17]. T. Navarro, por su parte, la entiende como medible en centésimas de segundo, como si en cada caso su duración fuese la suficiente para igualar en forma automática este período de enlace con el interior, aun cuando su número de sílabas fuese mucho menor. No se sabe si esta duración obedece o bien al sentido y a la condición del sintagma o bien a razones del ritmo.

3.º Por norma general (y sobre todo en los primeros tiempos de la literatura) se mantiene que el verso constituye unidad, que lo es de sentido, sintaxis y ritmo, señalada en su fin por el acento, la rima y la pausa; sólo en determinadas condiciones

---

[16] Véanse, para más detalles, las explicaciones y el paradigma en T. Navarro, *Métrica*, pág. 12, y *La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío*, RFE, IX, 1922, págs. 1-29 Comp. recientemente G. E. McSpadden, *New light on speech rhytms from Jorge Guillén's reading of his poem «Gran silencio». (Based on measurements of sound spectrograms)*, HR, XXX, 1962, págs. 216-230 (con referencias bibliográficas).

[17] Comp. respecto a este problema, el estudio histórico, crítico y fonético de Manuel Graña Etcheverry, *La equivalencia de oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos a fin de verso*, «Revista do livro», II, 8, 1957, páginas 9-53.

se aceptan la sinafía, la compensación y el encabalgamiento [18]. Por esto no me convence del todo que por principio haya de agregarse la anacrusis del verso siguiente al final rítmico del verso anterior, y se sacrifique así la unidad del verso en favor de una determinada concepción del período de enlace, que por otra parte, es algo insegura [19]. Por ello, de ahora en adelante, mantendremos el principio básico de la unidad del verso. En lugar de período de enlace usaremos el término habitual de final de verso. En él se comprende la última sílaba acentuada, las sílabas átonas que puedan seguir, y la pausa. Como los hemistiquios de versos compuestos se comportan como los autónomos correspondientes, el final de verso aparece al término de cada hemistiquio.

LAS PAUSAS MÉTRICAS

En la versificación española se distinguen tres clases de pausa. Como principio general se pide que las pausas métricas coincidan con las gramaticales. Cada pausa exige, por lo tanto, en principio, una detención.

a) La pausa mayor marca el final de la estrofa. Coincide siempre con el final del verso, y casi siempre con el final del sintagma o de un marcado período del mismo. El encabalgamiento de estrofas se encuentra generalmente en el caso de las cortas.

b) La pausa media se halla solo en las estrofas simétricas, como en la octava. Según indica su nombre, señala el medio de

---

18 Véase Paul Zumthor, *Le vers comme unité d'expression dans la poésie romane archaïque*, «Actes du X^e Congrès international de Linguistique et de Philologie romanes», II, París, 1965, págs. 763-774.

19 La unión en lo fundamental del fin de verso con la anacrusis del siguiente, estimo que sólo se justifica en estrofas de dos o tres versos, pues como versos aislados no son independientes en el ritmo y no muestran la unidad de los versos normales. Si se suceden inmediatamente varios bisílabos o trisílabos, éstos se consideran, según la extensión, como hexasílabos, octosílabos, etc., que sólo por la disposición gráfica y las rimas se apartan de las formas habituales.

la estrofa. También coincide con el final del verso y requiere un evidente corte del sentido.

c) La más importante de todas las pausas es la menor. Señala el final del verso o del hemistiquio en los versos compuestos; y separa de esta manera un verso de otro, y un hemistiquio, del otro. Por eso esta pausa va precedida, por lo general, del acento más fuerte del verso o del hemistiquio, y pide una cierta detención, incluso entre dos hemistiquios. Por ella se logra el equilibrio de las finales agudas, llanas y esdrújulas de verso o de hemistiquio. Importa mucho, para notar la unidad del verso y de qué manera la serie de los versos forma una estructura rítmica, que el final de verso coincida con detención en el sintagma y con un final de palabra. Aun cuando en el caso de los hemistiquios esta suspensión es menor, hay que evitar, sin embargo, que se violente el curso sintáctico separando elementos gramaticales que van unidos.

La variante más importante en relación con lo expuesto respecto del fin de verso es el encabalgamiento. El encabalgamiento une, por razón del curso del sintagma, el fin de un verso y el principio del siguiente, y por tanto hace desaparecer la pausa menor, al menos en cuanto a la audición, sin que esto afecte a las demás particularidades.

> Elisa, ya el preciado‿
> cabello que del oro escarnio hacía
>
> (Luis de León)

> Digo que me ha parecido
> tan bien, Clara hermosa, que ‖‿
> ha de pesarte algún día
> que me parezca tan bien.
>
> (Calderón)

El encabalgamiento sirve sobre todo para poner de manifiesto un curso estilístico que propenda al uso de la lengua dialogada; y en la poesía culta se emplea ocasionalmente para lograr deter-

minados efectos rítmicos y para evitar la monotonía[20]. Otros casos, con el carácter de licencias métricas, son menos frecuentes: la sinafía y la compensación (v. págs. 51-53) y la tmesis (véase pág. 45).

CLASES DE CESURA

Con el término cesura, adoptado con dudosa justificación de la métrica clásica, se señalan en la versificación española dos fenómenos rítmicos situados en el interior de los versos largos, y que, si bien por su procedencia son idénticos, sin embargo, por su efecto y tratamiento, resultan ser muy distintos.

1) El que primero apareció se encuentra en los versos españoles que claramente se consideraron compuestos por dos partes, como el alejandrino. En casos así, esta cesura va acompañada, en la mayor parte de las veces, de un corte en el sintagma, de tal manera que el final del primer hemistiquio en el interior del verso se comporta en relación al ritmo como si fuese final. Ernst Stengel denominó por eso esta cesura *Reihenschluss* (que traducimos por cesura intensa)[21]. En algunos versos alejandrinos (7 + 7) encontraremos condiciones idénticas entre el final del verso y esta cesura intensa en relación con el acento final, el corte del sintagma y el equilibrio de la pausa menor:

---

20 Véase Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Anejo LXXVII de RFE, Madrid, 1964 [Análisis fonético-experimental]; *El encabalgamiento desde los orígenes de la poesía española hasta el siglo XVI*, «Actes du X^e Congrès international de Linguistique et Philologie romanes», II, París, 1965, págs. 791-813. Aunque el encabalgamiento puede documentarse desde el principio de la literatura española, sólo en el siglo XVI y en el uso de los poetas horacianos se convierte en un recurso estilístico empleado de manera consciente.

21 Stengel omitió el término «hemistiquio» acaso porque la cesura no siempre divide el verso en dos partes iguales, sino también en series rítmicas desiguales; así en el decasílabo francés de la disposición 4 + 6. Comp. Stengel, *Verslehre*, págs. 48 y sigs.

Quiero con tu consejo   prender forma de vida
(Berceo)

En consejar la pas,   faga a su poder
(López de Ayala)

Si el huérfano guardáredes   e viuda defendéredes
(López de Ayala)

2) La marcada detención de esta clase de cesura intensa pudo debilitarse y aun desaparecer, al tiempo que se daba otra especie de cesura con el fin de marcar un señalado acento en el interior de un verso largo, que en este caso no podía considerarse como compuesto. Desde el punto de vista gramatical (véanse los ejemplos a continuación), esta cesura aparece en el límite de una palabra aguda, inmediatamente después de la tónica; o si es llana, después de la átona siguiente; o si es esdrújula, después de las dos átonas siguientes. Esta cesura, a diferencia de la intensa, establece el equilibrio de las sílabas sumando las dos partes del verso, y también, cuando el caso se presenta, verifica el enlace correspondiente de las vocales (véase sinalefa), como lo demuestran estos versos:

1) Ves el furor / del animoso viento }
2) embravecido / en la fragosa sierra } endecasílabos
3) Aquél es el Dávalos / mal fortunado   dodecasílabo

Cuando se trate de los distintos versos largos, se indicará el empleo de ambas clases de cesura, la intensa, y esta otra, más general. Conviene indicar algunas particularidades:

1. *La cesura épica.* — El término procede de Federico Diez; se refiere a versos franceses y provenzales, y con él señala esta cesura intensa producida por la terminación paroxítona (o femenina) en el decasílabo y dodecasílabo (que es el *alejandrino* de dichas métricas) cuando se presenta sobre todo en la épica antigua francesa; esta terminación se halla en competencia con la oxítona, más general [22].

[22] Comp. Suchier, *Verslehre*, págs. 120 y sigs.

1	2	3 4 (—)	5	6	7	8	9	10
puis	ad	escole	li	bons	pedre	le	mist	

(*Vie de Saint Alexis,* v. 33)

Como el español, conforme al carácter paroxítono de la mayoría de su léxico, aplica la terminación llana como forma normal de final de verso y de final del marcado hemistiquio de esta cesura intensa, sólo se puede hablar en la versificación española de cesura épica cuando en cerrada imitación del decasílabo francés o provenzal-catalán, se mantiene sistemáticamente el juego de las terminaciones oxítonas y paroxítonas, mientras que las formas habituales del endecasílabo que continúa el decasílabo lírico, tienen solamente la otra cesura, y ya no la intensa. La cesura épica se da, por tanto, como una posible formación del llamado endecasílabo a la francesa:

Lo por venir — siempre me fue peor,
y sé muy cierto — que he de dar en sus manos [23]

Sin embargo, si en estos versos se establece la cesura épica sin excepción, el resultado no se considera ya como endecasílabo, sino como dodecasílabo, con la disposición 5 + 7.

Como los diferentes tipos del alejandrino español mantienen la partición habitual en dos hemistiquios, resulta que pueden aplicarse a este verso los principios de la cesura intensa con las diversas posibilidades en el juego de sus terminaciones. Solamente el alejandrino a la francesa requiere, por principio, la terminación aguda del primer hemistiquio, y por tanto la sílaba átona final del mismo forma sinalefa con la primera del segundo hemistiquio, cuando la palabra final es llana y esto es posible:

En cierta catedral una campana había
Que sólo se tocaba‿algún solemne día

(Iriarte, Fáb. VII)

---

[23] Baltasar de Romaní, en la traducción de las obras de Ausias March; citado según Riquer, *Resumen*, pág. 51.

Con esto se excluye la cesura épica, en tanto no aparece perceptible mediante una sílaba postónica enteramente articulada.

2. *La cesura lírica.* — También la denominación procede de Diez, en su estudio de la poesía lírica; consiste en que el ritmo métrico como manifestación musical se sobrepone al acento de la entonación normal, y realza la sílaba destacada por la cesura, aunque ella no tenga, por su naturaleza, fuerza tónica. Así en el endecasílabo con la disposición 4 + 7, a pesar de que esta sílaba es prosódicamente átona postónica, como lo demuestra la contraposición siguiente de dos versos (endecasílabos hipotéticos)[24] de la cantiga del Arcipreste de Hita:

Forma normal:

Quiero seguir / a ti, flor de las flores.
(est. 1678)

Con cesura lírica:

Gran fianzá / he yo en ti, Sennora, [...]
[...] sin tardanzá, / vénme librar agora
(est. 1679)[25]

Más que una forma especial de la cesura o final de hemistiquio esta cesura lírica es una modalidad de la acentuación. Como queda indicado, tiene su origen en la superposición del carácter musical sobre el métrico, y también sobre el prosódico. Ya hay noticias de ella en la poesía medieval latina[26], y en la literatura en lengua vulgar se encuentra por primera vez en provenzal, donde se registra en el siglo XIII. Desde allí penetró, a través de la poesía gallego-portuguesa, en Castilla, donde influye ocasionalmente en la lírica de la Edad Media.

3. *La ley de Mussafia.* — Recibe el nombre de su descubridor, el romanista vienés Adolf Mussafia (1835-1905), y con ella se

[24] No los admite como tales J. Corominas en su ed. del *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1967, pág. 620, que prefiere restituir en este caso «Grande fiança...» y «sin detardança».

[25] Comp. 'arbolé, arbolé, seco y verdé' en las *Andaluzas* de F. García Lorca *(Obras completas*, Ed. Aguilar, pág. 309).

[26] Comp. Suchier, *Verslehre*, págs. 123 y sigs.

quiere mostrar, como él dedujo, que en la poesía gallego-portuguesa y en la castellana de la Edad Media influida por ella, se corresponden los versos según el número de sílabas, sin considerar el carácter acentual de sus terminaciones. Así se equipara el octosílabo con final agudo (con siete sílabas en cuanto al número) con un heptasílabo llano (también de siete sílabas)[27]. El hecho registrado en la ley de Mussafia es, como la cesura lírica, una modalidad de la acentuación con la diferencia, sin embargo, de que el cambio de acento, debido también a la musicalidad del ritmo, no tiene lugar en medio del verso, en la cesura, sino al final del mismo. Si se entienden, tal vez con más razón, los endecasílabos del Arcipreste antes citados, como una combinación de pentasílabos y de heptasílabos, las particularidades acentuales al final del verso se explican por la ley de Mussafia:

Forma normal:

Quiero seguir

Ley de Mussafia:

Gran fianzá
sin tardanzá

En la seguidilla este caso perduró más allá de la Edad Media. Sin embargo, a fines del siglo XVIII ya no se entendía, como lo deja ver el *Arte poética fácil* de Juan Francisco de Masdeu[28].

---

27 Adolf Mussafia, *Sull'antica metrica portoghese*, «Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien», CXXXIII, 1895, Abhandlung X. Véase, además, H. Ureña, *Versificación*, págs. 27 y sigs. y 47 y sigs. (con ejemplos); H. Ureña, *Estudios*, págs. 31 y 45 y sigs. Le Gentil, *Formes*, pág. 339, nota 33. M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929, págs. 317 y sigs. Fr. Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932, págs. 138 y sigs. (con ejemplos de melodías).

28 Corominas señala que en la misma cantiga existen claros pentasílabos: «nunca perece» (1682), y que estos versos pueden también serlo; pero aplica esta ley por ejemplo en las est. 1046-1058 (véase nota págs. 405-406). La mención decisiva de Masdeu, en Clarke, *Sketch*, págs. 345-346.

EL ISOSILABISMO

Los versos, definidos por los elementos rítmicos que se han citado, adoptan una forma estrictamente regular cuando están compuestos de un número fijo de sílabas. El isosilabismo, sin embargo, no es condición previa ni necesaria para que exista un verso completo desde el punto de vista rítmico.

Mientras Francia e Italia adoptan muy pronto desde el comienzo de su época literaria el sistema isosilábico, los versos de las lenguas vulgares de España pueden dividirse en dos grandes grupos o sistemas. Uno abarca, como en Francia e Italia, los versos métricos (regulares, isosilábicos), mientras que el otro comprende los versos amétricos (irregulares, anisosilábicos, asilábicos, acentuales, fluctuantes). Observando el conjunto de la métrica española resulta que una considerable parte de la poesía (sobre todo en sus manifestaciones más importantes desde un punto de vista artístico) sigue el principio de los versos con medida silábica. Sin embargo, el anisosilabismo fue muy frecuente en la Edad Media, y su eliminación de la poesía artística aconteció sólo durante los siglos XV y XVI. Y además, perdura hasta hoy en la poesía popular, y en la poesía artística que se inspira en las formas y temas de ella.

Expondremos con brevedad en el lugar conveniente las más importantes clases de versos de la versificación irregular (véase más abajo, págs. 177-197).

CAPÍTULO II

MEDICIÓN DE LAS SÍLABAS

NOTAS PRELIMINARES

La palabra sílaba es término a la vez de la fonética y de la métrica; sin embargo, no siempre significa lo mismo en uno y otro sentido. Conviene, pues, distinguir las sílabas fonéticas, componentes de una palabra aislada, y las sílabas rítmicas, que lo son del verso. El verso como entidad o cuerpo rítmico no consiste en palabras sueltas, sino en las unidades rítmicas que estas forman. La métrica no tiene en cuenta las sílabas que constituyen una palabra, sino que *mide* las rítmicas. Véase la diferencia:

1. Jamás el peso de la nube parda
2. cuando‿amanece‿en la‿elevada cumbre.

Ambos versos son endecasílabos. En el primero cada sílaba de las que se compone cada una de las palabras, es también al mismo tiempo una sílaba rítmica. En el segundo, contando palabra tras palabra, se hallan catorce sílabas, y sólo once sílabas rítmicas, porque la sinalefa, que aparece tres veces, enlaza cada vez dos vocales formando una sílaba rítmica en el verso. En oposición a la sílaba fonética, la sílaba rítmica no está sujeta al límite de la entidad morfológica de la palabra. En una parte del verso, como en: «sometió‿a‿Europa», ióaeu forman una sola sílaba rítmica, aunque las vocales pertenezcan a tres palabras diferentes. Por acuerdos que se adoptan en la

medición (que en principio se llaman licencias métricas), el número de sílabas que forma una palabra puede ser modificado, sobre todo, por la sinéresis, aplicada en el interior. Por tanto, la palabra «sílaba» en este Tratado, si no se dice algo en especial, se entenderá como sílaba rítmica.

Cada sílaba contiene, por lo menos, una vocal; una o más consonantes colocadas entre dos vocales, separan a estas en dos sílabas. Las consonantes situadas entre dos vocales se agrupan de diversa manera, con una u otra vocal: pá-ja-ro; que-bra-do; ar-dien-te; ins-cri-to. En ningún caso dos vocales separadas por una consonante pueden pertenecer a una misma sílaba. Con igual efecto que las consonantes, cuentan las semiconsonantes [j-w] (hierro, huésped) y las semivocales [i̯-u̯] (aire, aura); ley | eterna: ley = lé̜i̯; ley eterna = lé-ye-té̜rna. Un caso especial es la h, que en español moderno sólo tiene valor ortográfico, y no se pronuncia (ahogar es como *aogar)*.

Para medir las sílabas, pues, hay que tener en cuenta las condiciones posibles en el encuentro de dos vocales. En cuanto al español antiguo, es necesario considerar los casos en que se encuentra la h: si es una *h* de carácter etimológico o sólo gráfico, de influencia erudita, no cuenta (habitar, humano); si es una *h* que puede ser indicio de la pronunciación de una consonante aspirada (procedente de *f)*, desaparecida en condiciones modernas, entonces sí cuenta como tal consonante. En cuanto al español antiguo, *h-* procedente de *f-* tiene un proceso complejo que difiere según los tiempos y lugares. En castellano *f-* tiende desde antiguo a pronunciarse como una aspirada; la aspiración se encuentra todavía en el siglo XV, y en el XVI está desapareciendo. Garcilaso y Fray Luis consideran *h-* como una consonante, pero algunas veces Boscán la da como inexistente. A fines del siglo XVI está en trance de desaparecer la aspiración. Ramón Menéndez Pidal alega el ejemplo de Ercilla (1578) y escribe: «Quevedo y Calderón apenas tienen en cuenta la *h-*» [1].

---

1 Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, 6.ª ed., Madrid, 1941, § 38, 2. T. Navarro, *Garcilaso*, CC, 3, Madrid, 1924, página 10, nota 157.

Por tanto, la medición de *h-* en los autores de estas épocas varía según los casos; el modo de tratar *h-* aspirada sirve de ayuda para documentar la cronología y en problemas de atribución [2].

Hay dificultades en medir las sílabas cuando dos o más vocales quedan juntas: *a)* dentro de la misma palabra; *b)* si están unas al fin de palabra junto a otras, que son el comienzo de la palabra siguiente. Distinguiendo ambos casos por requerir distintos criterios en la medición, los examinaremos aquí.

MEDICIÓN DE LAS SÍLABAS DENTRO DE LA PALABRA

VOCALES INMEDIATAS. —Las vocales se ordenan en dos series:

Serie palatal	Vocal media	Serie velar
i e	*a*	*o u*

y la *i* y la *u* ocupan los lugares extremos de cada una de ellas. Las vocales que se hallan juntas dentro de una palabra mantienen cada una su valor silábico en el caso de que sean *a, e, o;* pero si una de ellas es *i* o *u,* entonces las dos o tres vocales cuentan como una sílaba, y la combinación se llama diptongo o triptongo. El diptongo se forma cuando una de las vocales *i, u* se reúne con cualquiera de las otras que tenga plenitud acentual o articulatoria con respecto a la *i* o la *u.* En el sistema fonético de T. Navarro se llaman semiconsonantes [j, w] si las vocales *i* o *u* ocupan el primer lugar del grupo: vien-to [bjéṇ-to], sa-bio [sá-ƀjo], es-cue-la [es-kwé-la], a-hue-car [a-wekár]; y semivocales, si la *i* o *u* ocupan el segundo lugar: ai-re [ái̯-re], pai-sa-je [pai-sá̩-xe]. El triptongo se forma cuando estas vocales extremas *i, u* están en principio y fin de un grupo de tres vocales, y la de en medio es *a* o *e,* con plenitud acentual

2 Comp. J. H. Arjona, *Did Lope de Vega write «El lacayo fingido»?,* «Studies in Philology», LI, 1954, págs. 42 y sigs. Walter Poesse, *The internal line structure of thirty autograph plays of Lope de Vega,* Indiana Univ. Publ. (Hum. series XVIII), Bloomington, 1949.

o articulatoria con respecto a las otras: buey [bwę́i̯], limpiáis [lį̇m-pjái̯s] [3].

Las vocales iguales, cualesquiera que sean, no se juntan en pronunciación cuidada, dando plenitud articulatoria a las dos: alcohol [al-ko-ọ́l], piísimo [pi-í-si-mo].

CASOS ESPECIALES. — Las normas expuestas para la medición se encuentran a veces alteradas; y así en ocasiones el diptongo se deshace si ambos sonidos vocálicos se separan en la pronunciación y la *i* o *u* adquieren una plenitud articulatoria que da a uno y a otro de los sonidos entidad de vocal entera. Esto no ocurre siempre, pues depende de factores personales y de asociaciones con otras palabras, no siempre operantes. Si crí-o es la primera persona de la serie crí-o — crí-as — crí-a, puede ocurrir que al pasar al plural se mantenga la separación cri-a-mos, cri-áis. Si na-ví-o tiene tres sílabas, puede ocurrir que naviero se pronuncie na-vi-e-ro o na-vie-ro, como es lo frecuente. Algunos prefijos con una significación clara pueden mantener su entidad sin mezclarse con la palabra: re-in-ci-dir, pero también es posible y muy frecuente la pronunciación rein-ci-dir.

LAS LLAMADAS LICENCIAS MÉTRICAS

A) SINÉRESIS. — En cada uso del habla puede haber factores de diverso orden que maticen y alteren la articulación de las vocales reunidas. A los efectos de la medición de las sílabas en el verso, la sinéresis y la diéresis se llaman licencias métricas, si bien también se encuentran en determinadas situaciones de la pronunciación. La sinéresis es la unión de dos vocales que por su naturaleza no forman diptongo: le-al-tad sería la pronunciación cuidada de cada vocal; leal-tad es con sinéresis, que ocurre en cuanto la pronunciación se hace viva y se relaja

---

[3] Los triptongos *iái*, *iéi* y *uái* se encuentran en español moderno y existen sólo en el esquema de la conjugación. El español antiguo tuvo en estos casos un diptongo, seguido de una sílaba que comenzaba por consonante (p. e., limpiades). Sólo *uéi* es también español antiguo (buey).

la condición articulatoria de las vocales. Por tanto, cuanto más cerca de la pronunciación común se halle una poesía, más podrá ocurrir esto.

En la poesía culta, desde el Renacimiento, aparecen generalmente los siguientes criterios:

1) La sinéresis se da casi como caso normal en las palabras esdrújulas en las que la combinación de vocales sigue al acento principal de la palabra:

Dá-nao, hé-roe, pur-pú-reo

2) Es menos frecuente si una de las tres vocales a, e, o tiene un acento tónico pleno: cre-é-mos, ca-nó-as. La palabra ahora suele pronunciarse [ạó-ra], si bien también es posible hacerlo [a-ó-ra]. Menos frecuente es la sinéresis cuando la vocal *e* precede a la tónica: leal, león, real; en palabras de mucho uso esta *e* pasa a *i* [r̄jál].

3) Cuando en el grupo de vocales la segunda sea la *i* o la *u* tónicas, la sinéresis poética se considera como forzada: raíz, saúco. Es rarísimo el encuentro *-ií-* o *-uú-*, y no parece soportar la sinéresis [4].

B) DIÉRESIS. — La diéresis, por el contrario, consiste en la separación de las vocales de un diptongo, y así cada vocal cuenta con valor silábico: glo-ri-o-so en vez de glo-rio-so. La diéresis puede tener varias funciones. Considerándola en cuanto a la técnica del verso, es un recurso para conseguir el número de sílabas en una medición que resulte defectuosa según los principios generales.

Por otra parte, como la diéresis está en oposición con la tendencia común de la lengua hablada, puede ser un recurso de clara intención artística; por su condición artificial es propia

[4] Sobre la historia y modalidades de la sinéresis, comp. J. Balaguer, *En torno a un pretendido vicio prosódico de los poetas hispanoamericanos*, BICC, IV, 1948, págs. 321-341; impreso también en sus *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, ob. cit., págs. 243-266 (con bibliografía).

del estilo culto, y, por situar la palabra fuera de su pronunciación usual, queda así señalada en la conciencia del lector u oyente con la plenitud de su significación. También favorece las tendencias humanísticas de carácter erudito por las implicaciones que tiene con la fonética clásica; y resulta adecuada para la onomatopeya.

De estas observaciones se infiere que su campo de empleo es más restringido que el de la sinéresis. En algunos textos de impresión moderna la diéresis se reconoce fácilmente, porque está señalada por un signo diacrítico llamado crema (¨) que lleva la vocal que pasa a ser considerada como sílaba. El empleo de la diéresis depende del carácter de los diptongos, según se considere el grado de la unión entre las vocales. Así resulta:

1) No se suele usar en diptongos considerados inseparables, como *-ié-* y *-ué-* que proceden etimológicamente de *-ĕ-* y *-ŏ-* (*ę* y *ǫ* abiertas del latín vulgar): tie-rra, puen-te; tampoco en desinencias verbales -ieron, -iendo, etc. Si el diptongo está en sílaba postónica, la diéresis es más usada: cambio (cam-bio y cam-bi-o); injuria (in-ju-ria e in-ju-ri-a); estatua (es-ta-tua y es-ta-tu-a). Pero si es palabra que deriva o está en relación con otra en que el diptongo suele considerarse inseparable, entonces es más violento: quieto (quie-to) en relación con quietud (quie-tud, qui-e-tud).

2) Los diptongos que se deshacen fácilmente por diéresis son: *ui* (rüina, rüido), *-áis, -éis* en las desinencias verbales de la segunda persona del plural, que en español antiguo constaban de dos sílabas (*-ades, -edes*).

3) En los demás diptongos la diéresis es posible, si bien ocurre, como se ha dicho, raras veces. La compenetración del poeta con el genio de la lengua y también ocasionalmente ciertas intenciones estilísticas, determinan el empleo de la diéresis.

C) OTRAS LICENCIAS. — Junto a la sinéresis y a la diéresis hay que añadir otras peculiaridades en la medición de las sílabas en el interior de la palabra.

1) Reducción del número de sílabas de una palabra por supresión de una vocal o una sílaba:

a) al principio de palabra (aféresis): *hora* en lugar de ahora.

b) en el interior de la palabra (síncopa): *redor* en lugar de rededor y alrededor.

c) al final de la palabra (apócope): *hi* en lugar de hijo, *sauz* en lugar de sauce.

2) Aumento del número de sílabas de una palabra por adición de una vocal:

a) al principio de la palabra (prótesis): *arremeda* en lugar de remeda.

Delante de *s* la prótesis resulta usual en poetas antiguos y modernos, que la cuentan como sílaba aunque no aparezca gráficamente:

est animus sapientissimus
splendor siccus; de forma
que la falta de mi cuerpo
a mi espíritu le sobra.

(Tirso de Molina)

Sólo por la prótesis de *esplendor,* el segundo verso se convierte en octosílabo correcto. Entre los dodecasílabos (6 + 6) de *Era un aire suave* de Rubén Darío aparece el verso «con los staccati de una bailarina». El primer hemistiquio de este verso sólo es correcto por la *i* protética *(istaccati)* [5].

b) en el interior de la palabra (epéntesis): *coronista* en lugar de cronista.

c) al final de la palabra (paragoge): *virtude* en lugar de virtud [6].

3) Dos licencias se refieren a la acentuación [7].

---

[5] Véase A. Coester, *The influence of pronuntiation in Rubén Darío's verse,* Hisp., XV, 1932, pág. 258.

[6] Comp. Vladimir Honsa, *Old Spanish paragogic -e,* Hisp., XLV, 1962, páginas 242-246.

[7] Una lista comentada de estas voces que han tenido una doble acen-

Por razón del ritmo o de la rima, el acento de una palabra puede cambiar de sitio:

a) pasando a la sílaba anterior (sístole): *ímpio* en lugar de impío.

b) pasando a la sílaba siguiente (diástole): *oceáno* en lugar de océano.

La cuestión del lugar del acento es difícil de precisar en los casos alternantes. Unas veces hubo una pronunciación antigua *(Dário,* en la Edad Media y siglo XVI) que fue sustituida por otra *(Darío,* posteriormente). La Academia quiso poner orden en esto, y admite a veces dobles pronunciaciones *(medula, médula, pabilo, pábilo,* etc.), y se rechazan otras *(ópimo* por *opimo).* La mención de licencia para estos casos se ha de establecer teniendo en cuenta las circunstancias históricas del uso y las normas que puedan haber sido comunes, y cuando exista, el criterio académico.

4) La tmesis o hipermetría consiste en la separación de una palabra generalmente compuesta en posición final de verso, de modo que la segunda parte pase al principio del verso siguiente. Esta licencia, en general poco usada, se emplea más que nada como recurso artístico, para evitar una rima trivial, formada con los adverbios en *-mente*:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando.

(Luis de León)

o, a veces, para lograr un efecto cómico [8].

tuación se encuentra en Rufino José Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano.* 9.ª ed., Bogotá, 1955, «Voces de varia acentuación», páginas 151-173, con numerosos ejemplos procedentes de versos. Comp. Felipe Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana,* Madrid, 1905, §§ 320 y sigs. Sobre los tiempos modernos, Silvanus Griswold Morley, *Accentuation of past participles in -uido,* Hisp., IV, págs. 187-191.

[8] Comp. S. G. Morley, *Otra vez el octosílabo castellano,* RFE, XIII, 1926, págs. 287-288. T. Navarro, *La división de 'esca/parme',* ídem, páginas 287-290. A. Quilis, *Los encabalgamientos léxicos en -mente de Fray Luis de León y sus comentaristas,* HR, XXXI, 1963, págs. 21-39, en que trata la historia y fuerza de este fenómeno.

MEDICIÓN DE LAS SÍLABAS EN GRUPOS DE PALABRAS

NOTAS PRELIMINARES. — El verso contiene una sucesión más o menos amplia de varias palabras. En esto participa de las condiciones generales de la pronunciación, en la que las palabras se reúnen en determinadas unidades o grupos fónicos. Por tanto, en el verso las condiciones en que se verifica el encuentro de las palabras, intervienen en la medición de las sílabas; los sonidos finales de una palabra se relacionan con los iniciales de la inmediata. Así puede ocurrir que:

1) Las vocales contenidas en las sílabas del comienzo y fin de palabra no se reúnen porque de una manera u otra existe consonante por medio:

Horas alegres que pasáis volando.
(Gutierre de Cetina)

2) El sonido final de una palabra forma con el inicial de la otra un grupo de vocales:

Desde‿el oculto‿y venerable‿asilo.
(Jovellanos)

En el caso primero no se necesita explicación. En lo que respecta al segundo conviene notar lo siguiente:

Para medir las sílabas en los grupos de vocales que pertenecen a palabras distintas hay que valerse de la sinalefa y el hiato (o dialefa)[9].

[9] Sinalefa y hiato son poco frecuentes en la poesía clásica latina, y esto justifica que ambos fenómenos se consideren como licencias. La abundancia del latín en consonantes finales facilita limitar sin dificultades a una proporción mínima el encuentro de vocales finales e iniciales. El material léxico del español es distinto en la fonética; el encuentro de vocales finales e iniciales resulta entonces dentro del verso un fenómeno habitual cuya regulación mediante la sinalefa y el hiato no puede considerarse como licencia propiamente dicha. En efecto, en la poesía española prevalecen con mucho los versos que ofrecen las condiciones de sinalefa

La sinalefa reúne en una sílaba rítmica dos o más vocales pertenecientes a palabras distintas: venerable‿asilo.

El hiato (o dialefa) es el caso contrario de la sinalefa. Se da donde, debiendo verificarse la sinalefa, esta no se realiza o se la evita por algún motivo. El hiato hace que dos o más vocales contiguas, pertenecientes a diferentes palabras, no se fusionen, sino que mantengan su valor silábico propio: la/hora, su/amo. Para mayor claridad, en lo que sigue se tratará por separado de la sinalefa y del hiato, y se expondrán solamente las normas que, desde la segunda mitad del siglo XV, pueden considerarse como más ampliamente reconocidas [10].

LA SINALEFA. — En lo que respecta a la pronunciación de la sinalefa, hay que observar que, por lo general, se tiende hoy a articular plenamente cada una de las vocales. Esto ocurrió también con gran probabilidad en la poesía antigua. La fusión de las vocales no debe confundirse, por otra parte, con la elisión. Se exceptúa el caso en que se encuentren dos o más vocales iguales: *va a América.* En estos casos las vocales idénticas parecen pronunciarse como un sonido alargado.

Con relación a *h* véase arriba, págs. 39-40. Los cortes de sentido, signos de puntuación (inclusive el punto) y la cesura métrica (no en el caso de la que llamamos cesura intensa) no impiden la sinalefa:

---

y hiato frente a aquellos que no muestran el encuentro de vocales en el orden de las palabras. El estudio de la *Epístola de Fabio a Anfriso (Descripción del Paular)* de Jovellanos muestra el siguiente cuadro: de los 215 versos, sólo 69 no ofrecen el encuentro de vocales en la sucesión de palabras; 146 versos presentan en repetidas ocasiones las condiciones de sinalefa y hiato. Sólo en el siglo XV algunos poetas de Cancionero, acaso por influjo francés, más o menos consecuentemente, pero en todo caso con intención, evitaron el encuentro de vocales finales e iniciales dentro del verso, si el hiato no se justificó por razones estilísticas o la sinalefa no se admitió a modo de licencia auténtica, como en López de Ayala. Para más detalles, comp. D. C. Clarke, *Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo quince*, BHi, LVII, 1955, págs. 129-132.

10 Sobre la Edad Media, véase más adelante el resumen histórico.

trajo el torcido nervio.‿Y cuando tuvo
(J. Gómez Hermosilla)

En cuanto a la poesía dramática, ocurre que a veces la sinalefa se presenta aun cuando las palabras en cuestión se repartan entre diferentes personajes:

—Dame una seña.‿—Esta mano.
—¡Ay, Aurora hermosa!‿—Adiós.
(Tirso de Molina)

Por razones de eufonía, se evita en la poesía la fusión de más de tres vocales, y también la acumulación de sinalefas en un verso [11].

El empleo de sinalefa o hiato se determina:

a) por el modo de encontrarse las vocales.
b) por la situación de los acentos.
c) por razones sintácticas.

He aquí los casos:

a) Entre dos vocales iguales ocurre siempre la sinalefa: la‿amada patria, gallardo hombre. Los acentos sólo se tienen en cuenta si la segunda de las dos vocales iguales lleva un acento principal; en tal caso se prefiere el hiato:

En brazos de mi esposa y de mi / hija.
(J. J. de Mora)

b) La sinalefa es obligatoria cuando se encuentran dos vocales átonas:

Dichoso‿el humilde‿estado.
(Luis de León)

Las conjunciones *y* y *o* (y sus formas equivalentes *e* y *u)* no están consideradas en este sentido como vocales, y requieren el hiato (véase más adelante).

---

11 «La sinalefa no es una licencia, es una necesidad del idioma, pero muchas sinalefas en un mismo verso lo tornan duro y pesado.» R. Jaimes Freyre, *Leyes de versificación castellana*, Buenos Aires, 1912, pág. 103.

Si se reúnen vocales tónicas con vocales átonas, el empleo de la sinalefa se regula así:

1) Es obligatoria cuando la vocal tónica precede a la átona:

> El divino poder echó‿el cimiento.
>
> (Luis de León)

2) Es habitual cuando la vocal átona precede a la tónica:

> Subido‿he por tu pena.
>
> (Luis de León)

La relación sintáctica impide a veces esta sinalefa. Sin embargo, se prefiere establecer hiato cuando en esta vocal tónica recae un acento de intensidad obligatorio, en especial al final de verso:

> Un papel discreto / es.
>
> (Calderón)

3) Se da en general la sinalefa cuando se encuentran dos vocales que tienen ambas condición de tónicas (véase más adelante: hiato, n.º 4).

EL HIATO. — Las reglas para el empleo del hiato completan las de la sinalefa.

1) La *i* y la *u*, las conjunciones *y* y *o* (con las formas equivalentes *e* y *u*) que quedan situadas entre vocales, para el efecto de la medición de las sílabas se han de considerar como sonidos consonantes, y establecer con las vocales extremas los enlaces silábicos correspondientes a la condición de semiconsonante o semivocal y aun de consonante plena que toman en esta posición; la letra *h* no impide esta conexión:

> 1. Estaban mu - yatentas los amores [mu ya]
>
> (Garcilaso)
>
> 2. El pobre - huerfanito suspiraba [-bre wér-]
>
> (Luis de León)

3. Y su principio propio-y ascondido [-pjo yas-]
(Luis de León)

4. Fueron un tiempo Francia- e-Inglaterra [-θja e‿In-]
(Lope de Vega)

2) Ocurre el hiato cuando el acento de intensidad obligatorio de fin de verso va precedido por una vocal, incluso si es la misma:

1. y tan verdes como / él.
(Tirso de Molina)

2. En brazos de mi esposa y de mi / hija.
(J. J. de Mora)

No obstante, algunas veces no ocurre así, sobre todo si la vocal anterior es -e:

que a Júpiter ministra el garzón de‿Ida.
(Góngora)

3) En el curso del sintagma, en el caso de palabras que están en estrecha relación morfológica, si la siguiente empieza por vocal tónica y la anterior es palabra de condición átona o secundaria, se tiende al hiato; esto ocurre con art. + sust. (la / hora, la / urna); prep. + palabra seguida (contra / ellos, resueltos a / ir); los adjetivos, incluso los posesivos átonos + sustantivos: amado / hijo; su / amo:

Es su / amo un caballero.
(Calderón)

Sin embargo, esta tendencia tiene numerosas excepciones. En especial, se facilita en estos casos la sinalefa:

a) Cuando la vocal que precede a la tónica es una *-e*: este‿hombre, grande‿urna; incluso se da al final de verso (véase antes n.º 2).

b) Cuando vocales idénticas se encuentran en las condiciones mencionadas:

de‿él, esta‿alma, gallardo‿hombre, su‿uña.

En castellano antiguo esta sinalefa se refleja en la grafía: de + él = dél; de + ellos = dellos [12]. Cuando las vocales idénticas se encuentran delante o en el último lugar tónico del verso con intensidad obligatoria, el hiato se mantiene.

4) El empleo de hiato y sinalefa es vacilante, cuando son tónicas las vocales que se encuentran. En estos casos el hiato suele usarse como norma, si bien sólo se da por regla general cuando el acento de la segunda vocal queda más manifiesto por el acento rítmico de verso. Por lo demás, la sinalefa es muy frecuente:

Qué‿áspera condición de fiero pecho.

(Herrera)

PARTICULARIDADES EN LA MEDIDA DE LAS SÍLABAS DE VERSOS SEGUIDOS

SINAFÍA Y COMPENSACIÓN. — En la medición de sílabas que pertenecen a versos distintos pueden darse en raros casos dos hechos extraordinarios: la sinafía y la compensación.

La sinafía es la sinalefa que se establece entre un fin de verso de condición llana y el comienzo de otro, en el que hay una sílaba vocálica que está de más en este segundo verso. Sírvanos de ejemplo un verso de pie quebrado (octosílabo + tetrasílabo):

luego la tengo cobrada
y socorrida.

(J. Manrique)

[12] Hasta qué punto la sinalefa se manifiesta gráficamente lo muestra la reunión de tales casos (*damores, mechar = de amores, me echar,* etc.) en el *Canc. de Palacio,* pág. 102.

La compensación crea, de modo semejante a la sinafía, un enlace silábico equilibrador entre dos versos. La diferencia consiste en que en este caso el equilibrio no se logra mediante la sinalefa, sino añadiendo al primer verso, terminado en aguda, una sílaba completa (con consonante inicial), que está de más al comienzo del verso siguiente; el verso agudo, como se sabe, se cuenta siempre añadiéndole una sílaba.

Ejemplos:

Cual nunca tuvo amador
ni menos la voluntad‿
de / tal manera.

(J. Manrique)

De quien siempre la bondad‿
quie / re seguir.

(P. de Veragüe)

por quererme cautivar‿
de‿u / na doncella.

(J. de Linares)

La sinafía y la compensación, cuyas historias son paralelas, se encuentran casi exclusivamente en versos cortos de tres, cuatro y cinco sílabas, o en poesías compuestas de versos cortos y largos, especialmente en la combinación de octosílabos y tetrasílabos (verso de pie quebrado). Los primeros testimonios de la sinafía aparecen en el Arcipreste de Hita; los de compensación, en Pedro de Veragüe. Ambos fenómenos alcanzan su mayor difusión en el siglo XV, sobre todo en las coplas de pie quebrado, con cuya historia están unidos hasta hoy. El Marqués de Santillana, J. Manrique, F. Pérez de Guzmán, Juan del Encina y otros ofrecen numerosos ejemplos. Mientras en los siglos XVI y XVII no escasean (Castillejo, Francisco de Figueroa, Quevedo Góngora y otros), en el siglo XVIII sólo se dan excepcionalmente. Debido a los esfuerzos de los románticos por reanimar la copla de pie quebrado, han vuelto a usarse durante algún tiempo; y desde el Modernismo apare-

cen sólo en casos singulares. Algunos poetas, como Rubén Darío, emplean sólo la sinafía; otros, como Valle Inclán, ambas [13].

No sin motivo se ha puesto en duda la existencia de la sinafía y la compensación [14], cuanto más que no influyen en el ritmo [15]. Son un aprovechamiento artístico y artificioso de la oscilación silábica de la poesía popular, de que se valieron poetas cultos de la corte de Juan II que, siguiendo modelos extranjeros, intentaban un isosilabismo riguroso. En parte, además de esta razón de orden general, esto es posible porque los versos muy cortos no han logrado su autonomía como tales, y se los trata como versos largos, aparentemente fraccionados [16]. Mientras en los primeros ejemplos, el empleo de la sinafía y la compensación puede considerarse casual, los poetas eruditos del siglo XV usan los versos quebrados con sobra de sílabas sólo en el caso de que su medida pueda corregirse por una u otra licencia. El trato de la compensación en Nebrija [17] y la perfecta comprensión teórica de ambas licencias en Juan Díaz Rengifo [18] demuestran que los dos hechos fueron entendidos y empleados en forma intencionada.

---

[13] Respecto a detalles y citas hay que consultar los estudios fundamentales de Aurelio Macedonio Espinosa: *La sinalefa entre versos en la versificación española*, RR, XVI, 1925, págs. 103-121; *La compensación entre versos en la versificación española*, ídem, 306-329; *La sinalefa y la compensación en la versificación española*, RR, XIX, 1928, págs. 289-301, y RR, XX, 1929, págs. 44-53. Sobre la sinafía en el francés antiguo, comp. Suchier, *Verslehre*, pág. 101. Demuestra su dependencia de la música Fr. Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle, 1918, páginas 47-50.

[14] J. Cano, *La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española*, ob cit., págs. 223-233, y sobre todo, Julio Saavedra Molina, *El octosílabo castellano*, AUCh, CII, 1944, págs. 65-229; en especial, páginas 154 y sigs.

[15] Comp. María Josefa Canellada de Zamora, *Notas de métrica: Sinalefa y compensación entre versos*, «Filología», I, Buenos Aires, 1949, páginas 181-186. T. Navarro, *Métrica*, págs. 114-116.

[16] Véase más adelante el tetrasílabo.

[17] *Gramática castellana*, II, cap. VII, edición de Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz, Madrid, 1946, en especial pág. 50.

[18] *Arte poética española*, Salamanca, 1592, cap. XVI.

HISTORIA DE LA MEDICIÓN DE SÍLABAS

ISOSILABISMO EN LA EDAD MEDIA. — El ejemplo más antiguo de una poesía que aspira consciente y expresamente al isosilabismo se remonta hacia el año 1240. Este testimonio, fundamental para la historia de la métrica española, se encuentra al principio del *Libro de Alexandre*, y dice así:

Mester trago fermoso, non es de ioglaría,
mester es sen peccado, ca es de clerezía,
fablar curso rimado per la quaderna uía
a sillauas cuntadas, ca es grant maestría.

(Copla 2, BAE, LVII, 147)

Estos versos no sólo presentan el primer caso de isosilabismo en la literatura española, sino que permiten deducir al mismo tiempo la existencia de una poesía popular (mester de juglaría), de carácter anisosilábico. G. Baist [19], interpretando este pasaje, ha indicado que a ningún poeta francés de entonces se le hubiera ocurrido vanagloriarse de escribir versos isosilábicos como si esto fuese una «gran maestría» [20], pues en Francia en contraste con España no existía más principio que el isosilábico. Por consiguiente, esta estrofa es muy importante, tanto para la poesía anisosilábica como para la isosilábica. Si las vacilaciones silábicas de la poesía medieval en España fuesen debidas, como han supuesto algunos investigadores, a impericia de unos poetas que no lograban alcanzar el isosilabismo, no se comprendería esta ponderación de un arte o mester nuevo, que se apartaba de la tradición anisosilábica. En el mismo *Li-*

---

19 GG II, 2, pág. 390.

20 Antonio Restori, *Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del Poema del Cid*, en «Il Propugnatore», XX, 1, 1887, pág. 118, remite por lo menos a una cita de conciencia individual al principio del *Poème de la Croissade*, «Romania», V, págs. 8-9, de manera que tales testimonios han de interpretarse con cierta reserva.

bro de Alexandre el isosilabismo se logra parcialmente; casi la cuarta parte de los alejandrinos tienen hemistiquios de ocho sílabas en vez de siete, como era de esperar. A ello hay que añadir otras irregularidades, debidas al insuficiente dominio de la técnica del metro [21].

Finalmente por esta razón no se sigue atribuyendo el *Libro de Alexandre* a Gonzalo de Berceo, como hacía en su tiempo Baist.

En Berceo (primera mitad del siglo XIII) la poesía isosilábica de la Edad Media española alcanza su primera culminación. Con todo, el isosilabismo de Berceo causa la impresión de ser muy rebuscado y artificial, porque sólo lo consigue con un empleo excesivo de licencias en la separación de sílabas. Hoy se sigue afirmando la procedencia francesa de la cuaderna vía, una estrofa formada por cuatro versos monorrimos de catorce sílabas, empleada en el *Libro de Alexandre* y en las obras de Berceo. Con esta opinión se corresponde el testimonio explícito de Argote de Molina, del año 1575: «Creo lo tomaron nuestros poetas de la poesía francesa...» [22]. De esta manera, el influjo francés que se manifiesta tanto en la elección de la forma de estrofa como en el verso, contribuyó al esfuerzo del mester de clerecía por lograr versos con una medida silábica correcta.

La continuación de la tradición isosilábica, iniciada por el *Libro de Alexandre* y por Berceo, está vinculada hasta el fin del siglo XIV con la cuaderna vía, y por consiguiente con el mester de clerecía. De sus obras y autores mencionaremos el *Libro de Apolonio*, de principios del siglo XIII, que de cada cinco versos tiene uno irregular. En el *Poema de Fernán González* (hacia 1250) la irregularidad es todavía mayor, pues en él se introduce en mayor escala el verso épico de dieciséis sílabas. En los *Disticha Catonis* (siglo XIV?) los hemistiquios oscilan entre cinco y diez sílabas. También el *Poema de Yúçuf*, perteneciente a la literatura aljamiada, y otras obras menos importantes, como la *Vida*

---

21 Comp. H. Ureña, *Versificación*, pág. 19, y la bibliografía que ofrece; H. Ureña, *Estudios*, págs. 26 y sigs.

22 *Discurso hecho por Gonzalo Argote de Molina*, en *Ant.*, IV, pág. 69.

de San Ildefonso, y finalmente el *Libro de miseria de omne* (finales del siglo XIV), logran el isosilabismo sólo parcialmente.

M. Pidal ha dicho que el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (aproximadamente hacia 1283-1350), está «exento de toda preocupación erudita de las *sílabas cuntadas*» [23]. Más que por una defectuosa transmisión manuscrita, el sistema variable del Arcipreste en la medida silábica de sus versos se explica mejor si entendemos que en su obra se mezclan el criterio juglaresco y el clerical. Donde mejor logrado está el isosilabismo de la cuaderna vía es, junto con Berceo, en el *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala (1332-1407). A pesar de que a partir de la copla 296 prevalece el verso de dieciséis sílabas, podemos suponer, con H. Ureña [24], que originariamente toda su obra fue escrita en alejandrinos correctos, puesto que sólo a partir de esta copla la transmisión del texto manuscrito es defectuosa.

También los versos no pertenecientes al mester de clerecía tienen una evolución semejante, si bien menos rigurosa y más natural, hacia el isosilabismo. En la poesía del siglo XV esta tendencia conduce a un predominio de los versos correctos en el número, frente a los anisosilábicos.

El verso de arte mayor se generaliza en Castilla a fines del siglo XIV, y sigue estando de moda durante el siglo XV, y aún penetra hasta mediados del siglo XVI. Tras de varias fluctuaciones, hacia la mitad del siglo XV se convirtió por obra de Juan de Mena (1411-1456) y, sobre todo, por el Marqués de Santillana (1398-1458), en un dodecasílabo fundamentalmente isosilábico. En contraste con el verso épico de los primeros tiempos, las oscilaciones del verso de arte mayor se limitan a unas pocas sílabas. En el *Laberinto* de Juan de Mena, el endecasílabo, que es la variante más cercana al verso de doce sílabas, constituye la tercera parte aproximadamente del número total de versos, mientras que el porcentaje de otras variantes, como el verso de diez, trece y catorce sílabas, es mínimo en la obra. También los

---

23 Comp. M. Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 266.
24 *Versificación*, pág. 21, y *Estudios*, pág. 27.

versos cortos, desde comienzos del siglo XV, pierden cada vez más su irregularidad primitiva. Solamente los romances conservan todavía un cierto carácter irregular hasta entrado el siglo XVI. Después del mencionado *Libro de Alexandre*, el Marqués de Santillana, uno de los poetas seguidores de Dante, vuelve a formular un programa con la teoría del isosilabismo, esta vez bajo el influjo italiano[25]. Puso esta teoría en práctica en sus cuarenta y dos sonetos *fechos al itálico modo*, perfecta realización del isosilabismo en la España de la Edad Media. La afortunada implantación de versos y estrofas italianas que en el siglo XVI realizaron Boscán y Garcilaso, supuso la victoria definitiva del isosilabismo en la poesía culta española, sin que esto significase la desaparición de la poesía amétrica[26].

SOBRE LA MUTUA RELACIÓN ENTRE SINALEFA Y HIATO

En tanto que en España la poesía, sobre todo la medieval, no alcanza un criterio firme en la medición silábica, no hay reglas para el empleo de la sinalefa y el hiato[27].

Es natural, pues, que los investigadores (en especial, Federico Hanssen) se hayan dedicado en primer lugar al estudio de la sinalefa y el hiato en la obra de Gonzalo de Berceo, el más antiguo poeta español de la poesía isosilábica. Este punto de partida pareció el más adecuado en lo que respecta al método. E. Stengel[28] se adhirió con todo el peso de su autoridad al criterio de Hanssen. Las conclusiones generales requirieron, sin

25 En la carta proemio al Condestable D. Pedro de Portugal (1449), *Ant.*, IV, págs. 20-29, § III.

26 H. Ureña, *Versificación*, ofrece un cuadro impresionante del alcance de la poesía amétrica en los tiempos antiguos y modernos; véase también sus *Estudios*, págs. 19-250.

27 Con acierto dice Jules Horrent sobre el hiato: «Chaque éditeur d'anciens textes a dû se faire une religion à ce sujet» (*Roncesvalles, étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, París, 1951, pág. 68, nota 3).

28 KJB, IV,.2, pág. 380.

embargo, rectificaciones esenciales llevadas a cabo por la investigación más moderna.

Hanssen no había tenido en cuenta que Berceo ocupa una posición aislada en el empleo casi exclusivo y poco natural del hiato [29]; entre los 7290 hemistiquios de *Los Milagros de Nuestra Señora* examinados por él, descubrió solamente dieciocho casos de sinalefa, frente a innumerables de hiato. Los atribuyó a la defectuosa transmisión de la obra, con más razón en cuanto que eran fáciles de corregir con ligeras enmiendas. Por ello llegó a la conclusión: «En cuanto a Berceo a mí me consta con toda seguridad que no hacía uso de la sinalefa» [30]. Los primeros ejemplos claros del uso de la sinalefa pretendía Hanssen haberlos encontrado sólo en Juan Ruiz (muerto antes de 1351), y seguía manteniendo el criterio de la aparición relativamente tardía de la sinalefa, aun cuando en escritos posteriores [31] cambiase en varios puntos sus primeras ideas sobre el empleo de la misma. Basándose en las exposiciones, bastante confusas, de Nebrija sobre la sinalefa [32], explicó las encontradas en la obra del Arcipreste como elisiones [33].

Frente a esto, investigaciones más recientes [34] han compro-

---

29 «A menudo el poeta obtiene la regularidad mediante el empleo del hiato en forma artificial, que no se halla, a mi juicio, en ningún otro poeta.» H. Ureña, *Versificación*, pág. 17.

30 *Miscelánea de versificación española*, Chile, 1897, pág. 67. Comp. sobre esta cuestión también John Fitz-Gerald, *Versification of the cuaderna vía as found in Berceo's Vida de Santo Domingo de Silos*, New York, 1905, y los artículos de H. H. Arnold, *Irregular hemistichs in the Milagros of Gonzalo de Berceo*, PMLA, L, 1935, págs. 335 351, y *Synalepha in old Spanish poetry: Berceo*, HR, IV, 1936, págs. 141-158.

31 *Sobre el hiato en la antigua versificación castellana*, AUCh, XCIV, 1896, págs. 911-941, y *Gramática histórica de la lengua castellana*, Halle, 1913, § 102.

32 Nebrija, *Gramática castellana*, II, cap. VII.

33 Federico Hanssen, *La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro*, RFE, III, 1916, págs. 345-356. Véase también A. M Espinosa, *Synalepha in old Spanish poetry: A reply to Mr. Lang*, RR, VIII, 1917, págs. 88-98.

34 M. Pidal, en su edición de *Elena y María*, hacia 1280 (RFE, I, 1914, páginas 52-96, en especial pág. 94), y A. M. Espinosa, mediante el estudio métrico del *Misterio de los Reyes Magos*, finales del siglo XII (RR, VI 1915, págs. 378-401, en especial 395-399).

bado de manera convincente que la sinalefa es muy anterior a la obra de Juan Ruiz, e incluso hay testimonios en Berceo. En el *Misterio de los Reyes Magos* se dan noventa y nueve casos en que se encuentran palabras de terminación vocálica con otras que empiezan con vocal; de ellos sesenta y tres tienen hiato, y treinta y seis, sinalefa. Puede que este resultado de Espinosa sea discutible en algún caso concreto; sin embargo, se puede precisar que sinalefa y hiato están en proporción de uno a dos tercios. El número relativamente alto de sinalefas es tanto más notable, porque consta que el *Misterio* fue compuesto según modelos latinos y franceses que no podían servir como ejemplos para la sinalefa. Esto significa que las sinalefas en el *Misterio* testimonian el influjo de una tradición no culta, sino popular, en la cual su uso es frecuente. Se puede considerar la sinalefa como la forma normal de las obras literarias más antiguas, fundándose en que coincide con la pronunciación media y común del español; lo prueba su presencia temprana en el *Misterio*, perteneciente al mester de clerecía, y también su empleo consecuente en la poesía popular a través de los siglos [35]. La existencia preponderante del hiato en el mester de clerecía [36] se ha de considerar como una moda ajena y pasajera debida al empeño de los poetas españoles en imitar los versos silábicos franceses y latino-medievales. Y así su presencia en Berceo representa un caso único. Con la desaparición de la influencia del mester de clerecía a fines del siglo XIV, la sinalefa vuelve cada vez más a su primera condición que le corresponde por

---

35 Las jarchas, que hoy son conocidas mediante transcripciones, muestran una manifiesta corrección silábica; no obstante, según la situación actual de la investigación no pueden considerarse como testimonio decisivo de un temprano isosilabismo de la poesía autóctona en España. Por un lado es muy difícil y no siempre se logra descifrar esta estrofa final de una poesía escrita en letra árabe o hebraica; por otro lado, se discute lo que en las jarchas pueda considerarse como español o románico y lo que es árabe. (Comp. más adelante, págs. 318-320).

36 Incluso en la poesía octosíiaba del mester de clerecía el hiato prevalece con mucho. Comp. D. C. Clarke, *Hiatus, synalepha, and line length in López de Ayala's octosyllables*, «Romance Philology», I, 1947-48, páginas 347-356.

razón de la fonética de la lengua. En Juan del Encina, Espinosa encontró sólo un hiato por nueve sinalefas. En el verso moderno se dan 96-99 casos de sinalefa por 1-4 de hiato. La introducción de formas métricas italianas en los siglos XV y XVI sólo podía favorecer la vuelta al uso de la sinalefa, pues en la poesía italiana es un hecho normal [37].

BIBLIOGRAFÍA: Sobre la medición de las sílabas en la Edad Media ya se dio información en las notas, así como diferentes indicaciones bibliográficas. Una breve bibliografía sobre la métrica del mester de clerecía ofrece H. Ureña, *Versificación*, págs. 17 y sigs.; *Estudios*, págs. 25 y sigs. Para la poesía medieval en conjunto, en una selección crítica, véase A. Carballo Picazo, *La situación actual de los estudios de métrica española*, «Clavileño», año VII (1956), n.º 40, págs. 54 y sigs. Un detenido estudio monográfico del mester de clerecía se encuentra en J. Saavedra Molina, *El verso de clerecía*, aparecido póstumamente en el «Boletín de Filología» (Chile), tomo VI, 1950-51, págs. 253-346. Incluye la bibliografía más completa de Federico Hanssen (ídem, págs. 347-355), cuyas investigaciones de métrica medieval española fueron fundamentales en muchos sentidos en su tiempo, y aun hoy, usándolas con discernimiento, son útiles.

---

37 D. C. Clarke (*Remarks on the early romances and cantares*, HR, XVII, 1949, págs. 101-112) muestra cómo la sinalefa y el hiato pueden servir de recurso para la cronología de la poesía octosílaba (especialmente en los romances). Un breve resumen de su historia en la Edad Media, en T. Navarro, *Métrica*, págs. 80 y sigs. Sobre el valor expresivo de la sinalefa, comp. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1957, 3.ª ed., págs. 76-77, y en el índice: sinalefa.

CAPÍTULO III

LA RIMA

NOTAS PRELIMINARES

Como en los demás países románicos, también en España la rima (en sus dos formas de asonante y consonante) es el medio ornamental del verso más importante y difundido en todos los tiempos. Su origen es inseguro. La poesía clásica latina la conoció en ocasiones como ornamento, pero no la consideraba como recurso de uso general. La figura retórica del homeoteleuton [1], empleada en la prosa artística de la Antigüedad, sólo con dificultad puede considerarse como un posible origen, y más por ser su función por completo distinta. La necesidad de la rima nació probablemente en la poesía cantada, en la que la equisonancia reiteradora debía marcar el final de verso (y también el de hemistiquio) y hacer así más patente la disposición rítmica de la estrofa. La igualdad de sonidos, fácil de retener en la memoria, podía servir también como ayuda nemotécnica, y esto era de importancia, sobre todo para el canto en comunidad. En todo caso la poesía hímnica cristiana es probable que haya sido decisiva en el desarrollo y difusión de la rima en Occidente, inspirándose acaso en modelos hebraicos. No es necesario suponer la procedencia árabe de la rima, pues fue cultivada antes del siglo VIII en la poesía latina medieval,

[1] En latín, *similiter cadens;* así: «cum minus indignatur, ibi magis insidiatur». Véase Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria,* II, Madrid, 1966, pág. 170, § 725.

y así pudo entrar por una vía más inmediata en la poesía románica. En la cuestión de si la rima consonante románica (y, por tanto, también la española) en su forma más completa y desarrollada procede de la rima asonante, no existe unanimidad, porque no se puede excluir que los poetas románicos hayan adaptado la consonancia directamente de la poesía latino-medieval [2].

La «ciencia» de la rima es un campo complejo que se sale de la técnica de la métrica propiamente dicha, y entra en el arte de la realización literaria. Para apreciar la condición de la rima, hay que conocer la fonética y la dialectología históricas, la estilística, los conceptos del arte literario de las distintas épocas (y muchas veces también los de cada poeta), las doctrinas de las poéticas normativas y la práctica de las rimas de los autores que hayan servido de modelo. Hay que tener en cuenta, sobre todo, la fuerza expresiva de la rima que sólo se alcanza a entender considerando su unión sustancial con el grado del estilo y con el ambiente. Los estudios de esta clase conducen necesariamente a la investigación monográfica. Aquí se trata sólo de facilitar los fundamentos de la técnica, terminología y bibliografía más importantes para conocer el arte español de la rima.

---

2 Para más detallada orientación sobre las diferentes teorías acerca del origen, indicamos: Andrés Bello, *La rima, Obras completas*, VI, Caracas, 1954, págs. 447-486; *Uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad media y en la francesa; y observaciones sobre su uso moderno*, ídem, págs. 351-364. *Ant.*, IV, págs. 76-111, en especial págs. 96-101. Stengel, *Verslehre*, págs. 61-69. Mario Méndez Bejarano, *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación*, Madrid, 1907. Julio Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, 1929. Philipp August Becker, *Vom christlichen Hymnus zum Minnesang*, «Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft», LII, 1932, págs. 171-172. Suchier, *Verslehre*, págs. 127 y sigs. (con indicaciones bibliográficas, págs. 167-168). Aurelio Roncaglia, *La lirica arabo-ispanica e il sorgere della lirica romanza fuori della Peninsola Iberica*, «Academia nazionale dei Lincei. Atti dei Convegni 12. Convegno di scienze morali, storiche e filologiche», Roma, 1957, páginas 327-328. Las ideas de los más importantes teóricos de los Siglos de Oro sobre la procedencia de la rima las expone en conjunto Díez Echarri, *Teorías*, págs. 118 125.

La coincidencia de los sonidos en la rima varía por el grado más o menos perfecto de su igualación fonética.

Se entiende por rima consonante (consonancia, consonante o rima perfecta)[3] la coincidencia de la terminación de al menos dos palabras que se establece a partir de la vocal tónica; desde esta vocal son iguales las consonantes y vocales que siguen: dol*or:* am*or;* v*iva:* esqu*iva;* p*álido:* v*álido.*

En la rima asonante (asonancia, asonante o rima imperfecta) la coincidencia de sonidos abarca sólo las vocales, empezando también desde la vocal tónica: am*i*g*o*: c*i*nc*o;* d*a*r: verd*a*d.

La identidad de sonidos en rimas agudas, terminadas en vocal (parti*ó:* mand*ó*), podría considerarse, según la definición, como asonancia; sin embargo, se la considera como ambivalente, es decir que rimas de esta clase pueden ser empleadas como consonantes en la poesía de rima aconsonantada y como rimas asonantes en la poesía de rima asonantada. Uno de los rasgos más característicos de la poesía española, entre las otras románicas, es que ambas clases de rima perduran hasta hoy en la obra de autores cultos, y las dos pueden ser igualmente utilizadas, si bien cada una va con determinadas modalidades de poesía. Ambas tienen sus ventajas y funciones propias, que Rafael Lapesa resume como sigue: «como [la asonancia] no repite exactamente las mismas terminaciones, puede usarse en largas series donde la consonancia fatigaría; además permite mayor holgura a la expresión y es rica en efectos de vaguedad lírica. En cambio la consonancia es más rigurosa y supone mayor elaboración»[4].

CLASES DE RIMA

Según que el acento principal de la palabra que forma la rima esté en la sílaba antepenúltima, penúltima o última se

[3] Los términos *rima perfecta y rima imperfecta* son poco adecuados, puesto que, por un lado, dan lugar a confusiones con el caso de la consonante y asonante perfecta e imperfecta, y por otro, motivan un menosprecio estético de la rima asonante que no pretende la terminología.

[4] Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios,* Salamanca, 1964, pág. 84.

distinguen tres clases de rima: esdrújula, llana y aguda. Igual que se dijo en la medida de las sílabas, la terminación llana es también en la rima la más común y normal, mientras que las rimas esdrújulas y agudas se consideran menos frecuentes. En una poesía suele emplearse la misma clase de rima, si bien hay numerosas excepciones con respecto a la esdrújula (sobre todo en la literatura antigua) y a la asonante; y también existen usos que permiten pasar de una clase a otra.

a) La rima consonante esdrújula (*válido: cálido*) es menos frecuente por diversas razones. Palabras esdrújulas no se dan en cantidad; sin embargo, se dispone de un número suficiente, como lo demuestran entre otros muchos, los *Terços esdrucciolos* de la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo [5], los sonetos esdrújulos de Lope de Vega [6] o la Fábula XLII de Iriarte [7]. Prescindiendo de las palabras esdrújulas obtenidas por añadidura de enclíticos en las formas verbales (reséerva*me*, gustándo*la*, posibles, pero evitadas en una poesía de tono elevado), se consiguen en un cierto número palabras proparoxítonas; hay que contar con algunas que en otro tiempo tenían una pronunciación llana, o por lo menos su empleo era indeterminado, especialmente en el caso de los nombres propios de la Antigüedad: Penelope y Penélope. La razón de que, con todo, la rima consonante esdrújula se emplee poco (salvo en casos de poesía humorística o satírica y circunstancial), hay que buscarla más bien en que las palabras esdrújulas por su significación son en su mayor parte de procedencia erudita. Por otro lado, esta clase de rima se rechaza por razones de gusto, pues alarga el verso una sílaba, pudiendo cambiar de esta manera su ritmo. En especial, la repetición regular de la rima esdrújula se sintió evidentemente como forzada, y por eso desagradable. En cambio se consideraba favorable en flexibilidad rítmica, y por esto se la empleaba en los primeros hemistiquios (así, en el verso de arte mayor), o en versos sueltos que no tenían correspon-

5 NBAE, VII, págs. 440-441.
6 Comp. Jörder, *Formen*, págs. 83-97.
7 *El gato, el lagarto y el grillo*, BAE, LXIII, pág. 14.

dencia en las rimas. Ya en los Cancioneros del siglo XV los versos esdrújulos llegaron a servir para efectos análogos a los de la rima, y esto se hizo más sistemático en el Romanticismo. A pesar de que existieron ya en el *Cancionero de Baena* (especialmente en Villasandino), los versos sueltos y rimados acabados con palabras esdrújulas fueron descubiertos como recurso artístico intencionado sólo en el Renacimiento por influencia italiana, y empleados sobre todo en casos como la poesía pastoril italiana, en tercetos y en versos sin rima. Siguiendo el ejemplo del esdrujulista más importante, Bartolomé Cairasco de Figueroa, las rimas esdrújulas se pusieron de moda por algún tiempo en otras formas de poesía italianizante; a fines del siglo XVI y principios del XVII alcanzó esta moda su culminación. En tiempos posteriores las rimas esdrújulas desaparecen casi por completo, salvo en algunos casos especiales donde se mantienen por razones de estilo. Sin embargo, siguen usándose generalmente sin rima y esparcidas, por sus efectos rítmicos. La poesía *Il cinque maggio* de Manzoni, imitada en todo el mundo, da lugar a una ola del uso del esdrújulo en el Romanticismo español e hispanoamericano [8].

b) La rima consonante llana o grave (ll*anto*: s*anto*) es la forma más común y normal de todas, conforme al predominio de las terminaciones paroxítonas en el español. Por sinéresis y diástole puede absorber también palabras esdrújulas, y por

---

[8] Para más detallada orientación, indicamos: Elías Zerolo, *Noticias de Cairasco de Figueroa y el empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI*, en *Legajo de Varios*, París, 1897, págs. 1-104. Erasmo Buceta, *Una estrofa de rima interior esdrújula en el «Pastor de Fílida»*, RR, XI, 1920, págs. 61-64; *Proparoxitonismo y rima encadenada*, RR, XII, 1921, págs. 187 y sigs. Jörder, *Formen*, págs. 83-97. John T. Reid, *Notes on the history of the verso esdrújulo*, HR, VII, 1939, págs. 277-294. D. C. Clarke, *El verso esdrújulo antes del siglo de Oro*, RFH, III, 1941, págs. 372-374; *Agudos and esdrújulos in Italianate verse in the Golden Age*, PMLA, LIV, 1939, páginas 678-684; *El esdrújulo en el hemistiquio del arte mayor*, RFH, V, 1943, págs. 263-275. Emilio Carilla, *El verso esdrújulo en América*, «Filología», I, 1949, págs. 165-180. Los artículos citados ofrecen más indicaciones bibliográficas.

paragoge, palabras agudas: purpureo en lugar de purpúre-o, oceano en lugar de océano, virtude en lugar de virtud, etc.

c) La rima consonante aguda (am*or*: ruiseñ*or*) ocupa en lo que respecta a la frecuencia un lugar intermedio entre las dos clases anteriores. Las terminaciones oxítonas en palabras de uso común existen en el español en gran número. Por apócope se puede convertir una palabra paroxítona en aguda: *di* en lugar de *día*. Durante la Edad Media se empleó como forma normal al lado de la terminación llana. Sólo cuando entran en contacto con la versificación italiana, el verso y la rima agudos se convierten en un problema artístico. En la obra del Marqués de Santillana y en Boscán se dan con notable frecuencia, tal vez por coincidencia con el modelo italiano elegido, y acaso también basándose en la tradición de la lengua. En Garcilaso, en cambio, se encuentran sólo en casos aislados. Algunos teóricos de los Siglos de Oro rechazan estas rimas en forma estricta, e incluso fueron consideradas todavía menos convenientes que las esdrújulas. Esto no impidió ni a Lope de Vega [9] ni a Calderón [10], por citar algunos ejemplos, usarlas, aunque no con frecuencia. El ejemplo de Garcilaso y la oposición de Herrera, que las rechaza, motivaron la aversión al verso agudo, que no se perderá en parte hasta hoy. En los siglos XVIII y XIX las rimas agudas se pusieron nuevamente en boga bajo influencia italiana en algunas formas de estrofa, como en la octava y la octavilla agudas [11].

La misma clasificación es aplicable en principio también a la rima asonante. Las asonancias proparoxítonas perfectas (b*ó*ved*a*: l*ó*breg*a*) son posibles en el léxico, si bien se encuentran generalmente establecidas entre palabras eruditas. En la poesía seria, sin embargo, no se emplean con frecuencia por los mismos

---

9 Jörder, *Formen*, págs. 97-98.

10 H. Warren Hilborn, *Calderón's agudos in Italianate verse*, HR, X, 1942, págs. 157-159.

11 Para más detallada orientación, véase *Ant.*, X, págs. 192 y sigs. Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, págs. 414 y sigs. Jörder, *Formen*, págs. 97-129 (sonetos en versos agudos). D. C. Clarke, *Agudos and esdrújulos...*, ob. cit., págs. 678-684 (con indicaciones bibliográficas). William James Entwistle, *Garcilaso's Fourth Canzon and other matters*, MLR, XLV, 1950, págs. 225-228, en especial págs. 227 y sigs.

inconvenientes que se señalaron con respecto a la consonancia esdrújula. Por esto se permite la rima asonante de esdrújulos con palabras llanas al fin de verso. Las esdrújulas se tratan en este caso como si por enmudecimiento de la vocal postónica se hubieran convertido en palabras llanas. Para la igualación de la asonancia se tiene en cuenta, por tanto, sólo la vocal que lleva el acento principal y la de la sílaba final: c*á*ntic*o*: m*a*n*o*; pec*a*d*o*: rel*á*mpag*o*[12]. La forma más corriente es la asonancia llana: bl*a*nc*a*s: amen*a*z*a*n. La asonancia aguda (lug*a*r: mor*a*l) se usó en particular en los tiempos más antiguos, en el *Poema del Cid*, por ejemplo, y en los romances viejos.

LA CALIDAD DEL SONIDO

La consonancia y la asonancia se clasifican fonéticamente por el grado de la concordancia o igualación de sonidos.

A) LA CONSONANCIA.

1. *Consonancia perfecta.* — Exige la exacta coincidencia fonética, no necesariamente gráfica, de todos los sonidos de la rima: car*iño*: n*iño*. Algunos teóricos de los Siglos de Oro, basándose en la gran abundancia que ofrece el español para la rima, la recomiendan de manera exclusiva para todos los que no quieren que se les considere como poetas pobres[13]. No obstante, tan rigurosas prescripciones no fueron cumplidas ni aun por los poetas más cuidadosos, ya que el valor de la rima no se reduce sólo a su aspecto fonético, sino que se la ha de juzgar muy especialmente por su sustancial fuerza expresiva. A pesar de su perfección fonética, las rimas homónimas (de

[12] Más adelante se tratará de las modalidades fonéticas de la asonante esdrújula. En textos muy tempranos o populares de la Edad Media, existe, dentro del marco de condiciones muy limitadas, la rima asonante entre palabras agudas y palabras llanas; así, en *Fáñez*: *ha*: *ayades*: *mal*: *ganar*: *vengar*: *fazen* (*Cid*, I, 2863-69). Sobre pormenores, véase M. Pidal, *Cid*, I, 1944, págs. 113-124 y bibliografía.

[13] Más por extenso en Díez Echarri, *Teorías*, págs. 121 y sigs.

palabras iguales: canto-canto) y parónimas (o muy parecidas: hombre-hambre), especialmente apreciadas por los provenzales, desaparecen por esta razón al final de la Edad Media o adoptan un carácter de licencia, admitida con la consideración de consonantes pobres.

El paso a la pronunciación moderna del español que, en la mayoría de sus aspectos fonéticos, se realiza en el siglo XVI o al menos se inicia en él de manera decisiva, dio lugar a una reducción y unificación de las consonantes del español antiguo. La -b- intervocálica [b] en el caso de que remonte a la -p- latina, coincidía después de perder la oclusión con la fricativa bilabial -b- [ƀ]. Desaparecieron también los sonidos sonoros [z], [ẑ] y [ž][14] en favor de las consonantes sordas [s], [ŝ] y [š][15], y de éstas, las dos últimas pasan a ser, respectivamente, [θ][16] y [x].

Estos cambios fonéticos proporcionaron, aun en contra de poéticas conservadoras, grupos enteros de rimas que en tiempos más antiguos no hubieran sido posibles ni permitidos. Garcilaso, por ejemplo, todavía no rima esclava con acaba, progreso [s] con preso [z], belleza [ẑ] con cabeça [ŝ] o hija [ž] con fixa [š].

En la Edad Media se dan con frecuencia fenómenos dialectales en la rima. Desde el Renacimiento, sin embargo, aparecen cada vez menos, si no se emplean con una determinada intención estilística. En la poesía castellana no se debe recurrir en la rima a la pronunciación de [θ] como [s] (*casa* con *caza*)[17] que es

---

14 En español antiguo sus grafías generales son *-s-*, *z* y *j* (con sus variantes gráficas *i* y *g* ante *e* e *i*, la última).

15 En español antiguo, con las siguientes grafías: *s-* o *-ss-*, *ç*, *x*. Sobre las diferentes grafías y la procedencia etimológica de los sonidos aquí citados véase A. Zauner, *Altspanisches Elementarbuch*, 2.ª ed., Heidelberg, 1921, págs. 10 y sigs. Estudio de su establecimiento en M. Pidal, *Orígenes del español*, 4.ª ed., Madrid, 1956, págs. 46-70. Sobre la pronunciación problemática de la época de transición, véase D. Lincoln Canfield, *Spanish ç and s in the sixteenth century: a hiss and a soft whistle*, Hisp., XXXIII, 1950, págs. 233-236, con bibliografía.

16 Sonido castellano moderno de *ce, ci, za, zo, zu*; ejemplo: *cielo*.

17 Amado Alonso, *Historia del ceceo y del seseo españoles*, BICC, VII,

corriente en el Sur de España y en Hispanoamérica, ni tampoco al yeísmo (cab*all*o: r*ay*o), ampliamente divulgado también en España, como no sea que se intente dar a la poesía un colorido popular o dialectal[18].

Como forma especial de la consonante perfecta hay que mencionar finalmente una especie de rima intensa, en la que además de la coincidencia de los sonidos posteriores al acento, se exige también la igualdad en uno o más sonidos anteriores al mismo, p. e. ab*orrida:* c*orrida;* genti*leza:* nob*leza.* Esta rima nunca tuvo en España la importancia que había tenido en Francia a fines de la Edad Media[19].

2. *Consonancia imperfecta.* — Por tal se entiende la rima entre los diptongos *ié, ué* con la vocal *é*: ci*erro*: p*erro;* du*erme*: in*erme.* La razón de esta distinción consiste en que la calidad de la *é* en los diptongos está ligeramente cambiada frente al sonido vocálico único *é,* y puede que esto acaso en un estado más antiguo de la lengua fuese más perceptible que hoy.

3. *Consonancia simulada.* — Con este término se denominan las rimas que tienen algunas leves diferencias en vocales y consonantes. Esto aparece más en la grafía que en la pronunciación. En esta clase de rimas entran, en especial, las que se establecen entre diptongos decrecientes y las correspondientes vocales solas: v*einte*: l*ente;* también se da aquí la sustitución de una consonante por otra que suene parecida: ár*b*ol: már*m*ol[20].

1951, págs. 111-200; *Cronología de la igualación c-z en español,* HR, XIX, 1951, págs. 37-58 y 143-164; *De la pronunciación medieval a la moderna en español,* Madrid, 1955, vol. I, en donde examina históricamente *b, v, d, ç* y *z,* con amplia bibliografía. Véase también G. Rohlfs, *Manual de filología hispánica,* Bogotá, 1957, págs. 144 y sigs.

18 Sobre el uso de elementos dialectales en la poesía moderna, comp. Alfred Coester, *The influence of pronunciation on Rubén Darío's verse,* Hisp., XV, 1932, págs. 257-260; y Manuel Alvar, *Los dialectalismos en la poesía española del siglo XX,* RFE, XLIII, 1960, págs. 57-79.

19 Comp. Le Gentil, *Formes,* págs. 111 y sigs., y la bibliografía mencionada.

20 Sobre las diferentes clases de consonante imperfecta informa con abundantes testimonios D. C. Clarke, *Imperfect consonance and acoustic*

B) LA ASONANCIA. — Esta forma de rima mencionada últimamente constituye el paso a la asonancia, que puede clasificarse de manera parecida a la consonancia.

1. *Asonante perfecta o corriente.* — Exige la correspondencia exacta de todas las vocales, diptongos o triptongos que forman parte de la asonancia: llegó: salón; mentira: maravilla; bóveda: lóbrega.

2. *Asonante diptongada o atenuada.*

a) Cuando un diptongo o triptongo rima en asonante con la correspondiente vocal sola: caiga: rana; limpiáis: cantar.

b) Cuando forman asonancia diptongos o triptongos de idénticas vocales tónicas, pero con grupos distintos: piano: cuatro; viento: puesto; bueyes: tiene.

c) Cuando riman en asonante diptongos crecientes con decrecientes; p. e. tierra: deuda; diosa: oiga. En los diptongos y triptongos sólo la vocal que funciona como plena determina la formación de la asonancia, mientras que las otras vocales en función de semivocal o semiconsonante no cuentan a efectos de la rima. Así quisierais es asonante de licencia, pues el esquema de la rima es *é-a : é-a*.

3. *Asonante simulada o equivalente.* — Con este término se denominan las asonancias bisílabas que en la sílaba postónica se consideran equivalentes: la *i* y la *e*, en unos casos, y la *u* y *o* en otros: nace: cáliz; Venus: templo.

---

equivalence in Cancionero verse, PMLA, LXIV, 1949, págs. 1114-1122. Le Gentil, *Formes*, págs. 115 y sigs. J. H. Arjona, *Defective Rhymes and Rhyming techniques in Lope de Vega's autograph Comedias*, HR, XXIII, 1955, págs. 108-128. T. Navarro ofrece una serie de ejemplos de Garcilaso en su edición de este poeta, nota del verso 997 de la *Segunda Égloga* (CC, 3).

4. *Asonante esdrújula.* — Se trató de ella ya en las págs. 66-67. En lo que se refiere a su aspecto fonético, hay que añadir que esta rima puede servirse de las condiciones mencionadas en 2 (*b* y *c*) y 3: así murci*é*lag*o* : f*e*ud*o* : m*e*n*o*s; metr*ó*pol*i* : br*o*nc*e*.

En los comienzos de la poesía estrófica en España era frecuente mezclar consonancias y asonancias en la misma obra. Pero a medida que los poetas progresaron en el uso de la rima, ya en la Edad Media iban apartando la asonancia de la consonancia [21]. Para no enturbiar el efecto de la rima, se ha de evitar que se mezclen, como no sea que se busquen determinados efectos estilísticos. En el siglo XVI se encuentran ocasionalmente series de versos con rima consonante, que además presentan asonancia; así en Boscán, Garcilaso y Luis de León [22]; más tarde, sin embargo, fueron criticados como defectuosos. La asonancia, como arte de la versificación menos sometida a reglas, admitió en todos los tiempos la presencia esporádica de la consonancia. Según sea la forma poética, en poesías aconsonantadas y asonantadas pueden aparecer a veces en forma regular o arbitraria versos sin rima.

---

21 Esto no excluye que en las mismas formas cultas y en los Siglos de Oro aparezcan ocasionalmente rimas asonantes entre las consonantes. En el *Canc. de Baena* se han comprobado setenta casos de esta índole; contando con lo extenso de esta colección, no son muchos. Sobre pormenores, véase Le Gentil, *Formes*, págs. 116 y sigs. Respecto a Lope, hay que remitir al mencionado artículo de J. H. Arjona (HR, XXIII, 1955, páginas 108 128). El mismo autor discute las faltas contra las reglas de la rima como criterio en cuestiones de atribución, en *Did Lope de Vega write «El lacayo fingido»?*, «Studies in Philology», LI, 1954, págs. 42-53; y en *False Andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing on the authorship of doubtful Comedias*, HR, XXIV, 1956, págs. 290-305.

22 Por ejemplo:

que el más seguro tema con rec*e*l*o*
perder lo que estuviere posey*e*nd*o*.
Salid fuera sin du*e*l*o*,
salid sin duelo, lágrimas, corri*e*nd*o*.

(Garcilaso, *Égl.* I, est. 11, BAE, XXXII, pág. 4)

En la tercera estrofa de la *Octava Rima* de Boscán alternan rimas en *-ata* con *-ada*.

TIPOS FUNDAMENTALES EN LA DISPOSICIÓN DE LA CONSONANCIA Y LA ASONANCIA

A) LA RIMA FINAL. — El lugar de la asonancia y la consonancia es el fin del verso. De las múltiples posibilidades de combinaciones de la rima, que indicaremos al tratar de las distintas formas de estrofa, mostramos ahora los siguientes tipos fundamentales:

1. *La rima continua*: aaaaa, *etc.* — Esta forma muy sencilla, conocida ya en la poesía latina de los siglos IV y V, es la propia de series de versos largos *(laisses)* del poema épico que emplea la asonancia. Manteniendo el esquema de la asonancia, por separación del verso largo en dos, nace la forma del romance *(ab cb db eb...,* etc.) con enlace en los versos pares por asonancia, mientras que los impares no tienen correspondencia. Este esquema, aplicado a la poesía estrófica, representa hasta hoy la forma más frecuente de poesía asonantada. La rima continua, reunida en grupos de cuatro versos aconsonantados, alcanza pasajera importancia literaria en la cuaderna vía, en la estrofa que se suele llamar tetrástrofo monorrimo.

2. *La rima pareada:* aa bb cc dd, *etc.* — Procede probablemente de la poesía latino-medieval, donde quizá se originó de la separación de los versos largos, mediante la rima leonina [23]. Por lo que respecta a su empleo autónomo de estrofa o serie, véase luego el pareado. La rima pareada aparece además como elemento de composición de varias formas de estrofas (redondilla, octava, etc.).

---

[23] En latín *versus leoninus* es un hexámetro en que riman la mitad y el final de verso: *Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit,* Virgilio, *Bucólica VIII,* 81. Comp. L. Kastner, *Des différents sens de l'expression 'rime léonine' au moyen-âge,* «Revüe de philologie française et provençale», XVII, 1903, págs. 178-185.

3. *La rima cruzada o alterna*: abab cdcd, *etc.* — Las rimas correspondientes se separan por otras que se interponen entre ellas. Acerca de su historia como forma autónoma, véase luego la redondilla. Por lo demás, las rimas cruzadas se emplean a menudo como elemento de composición en estrofas largas. Los tetrástrofos que tienen esta disposición de las rimas se llaman también serventesios.

4. *La rima abrazada o chiusa*: abba cddc, *etc.* — En ella hay dos parejas de rimas, una de las cuales encierra la otra. Es la forma más frecuente de la redondilla, por lo cual se emplea el término redondilla también para esta disposición de las rimas. Por lo menos, es un elemento frecuente de composición para otras estrofas (copla de arte mayor, soneto, etc.).

De entre los juegos posibles en la rima [24], citaremos sólo la rima en eco [25], mediante un ejemplo de Baltasar del Alcázar:

GALÁN: En este lugar me vide
cuando de mi amor partí;
quisiera saber de mí,
si la suerte no lo im*pide*.

ECO: *Pide.*

GALÁN: Temo novedad o trueco,
que es fruto de una partida;
mas, ¿quién me dijo que pida
con un término tan *seco*?

ECO: *Eco.*

B) LA RIMA INTERNA. — Las rimas que regularmente se presentan en el interior del verso, se llaman rimas internas o interiores, y formaron parte de los artificios o galas del trovar.

---

[24] Aunque la mayoría de los juegos de rima provenzales se documentan en Cancioneros del siglo XV, cabe decir que los españoles los usan con bastante discreción. Comp. Le Gentil, *Formes*, págs. 121 160.

[25] Marcel Gauthier, *De quelques jeux d'esprit. II: Les échos*, RHi, XXXV, 1915, págs. 1-76. Emilio García Gómez, *Una muwassaha andaluza 'con eco'*, «Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso», II. Madrid, 1961, págs. 73-78.

Según el enlace de la palabra rimada en el interior del verso, se distinguen varias clases de rimas internas, de las cuales mencionaremos con brevedad las dos más frecuentes.

1. Siguiendo el modelo de los *rims empeutatz* o *multiplicatius* de los trovadores, la rima interna fue empleada en la Edad Media española como adorno adicional para aumentar la sonoridad de los versos, enlazados ya por la rima final. Las rimas internas del hemistiquio y las finales eran, por lo general, independientes unas de otras:

Muy alto sseñ*or*, non visto aduay,
Nin visto col*or* de buen verdegay,
Nin trobo disc*or* nin fago deslay,
Pues tanto dol*or* yo veo que ay;
[...]

(*Canc. de Baena,* n.º 452)

El ejemplo demuestra que esta clase de rima interna pone en peligro la unidad del verso. En estos casos se podría discutir si todavía se puede hablar de versos largos o ya de combinaciones de versos cortos [26]. Últimamente E. de Chasca defiende la existencia de una rima interna de esta naturaleza en gran número de los hemistiquios de la primera parte de los versos del *Poema del Cid:*

Dixo Rey don Alf*ons*: «mucho me avedes enbargado.
Reçibo este d*on* que me avedes mandado;
plega al Criad*or* con todos los sos santos
[...]

(Versos 2147-9)

Menos frecuente, y generalmente limitada a unas pocas líneas de la estrofa, también se encuentra en la Edad Media la rima entre fin del verso y fin del hemistiquio siguiente:

Oydme, varones, qué cuyta e qué mal
Sufro penssando de noche e de dia

[26] Comp. Lang, *Formas*, págs. 512 y sigs. (*Encadenada, Arte de*).

Con muy grant desseo; mi cuyta es tal
Que por ningunt tienpo non tomo alegr*ia;*
Con esta porf*ia* a guis de leal
[...]

(*Canc. de Baena,* n.º 145)

También en este caso la rima interna sólo tiene la función de un adorno incidental. Más tarde este tipo de rima interna, también de procedencia provenzal, fue empleado ocasionalmente; así en la poesía *A Matilde* de Espronceda (1832)[27].

2. Más frecuente es el otro tipo de rima interna que en el Renacimiento y Siglos de Oro tuvo por modelo la obra de los italianos. En este caso la rima interior, que también está en el hemistiquio, sustituye la rima final, y entonces la combinación de rima sólo existe entre el fin de un verso y el fin del hemistiquio del siguiente, mientras los finales de verso entre sí quedan sin rima:

Ya sabes que el objeto dese*ado*
suele hacer al cuid*ado* sabio Ap*eles,*
que con varios pinc*eles,* con dist*inta*
color, esmalta y p*inta* [...]

(Tirso, *El pretendiente al revés,* II, 1)

El tipo italiano de la rima interior aparece por primera vez en España en la Égloga II de Garcilaso, que siguió probablemente el modelo de Sannazaro.

LA RAREZA DE LA RIMA

El caudal de rimas que admite la fonética del español es muy rico y variado. La Edad Media se sirvió ampliamente de ellas demostrando, como ya mencionamos, alguna predilección por las rimas homónimas. y parónimas. Sin embargo, a co-

[27] BAE, LXXII, pág. 37.

mienzos del Renacimiento el gusto literario cada vez más exigente estimulaba la renuncia consciente a las consonancias que eran fáciles de encontrar. Desde entonces, además del aspecto fonético de la rima, se daba importancia también a la calidad de las combinaciones, y se buscaba la rareza en la misma, que según Bello es definible así: «La consonancia tanto más agrada, cuanto menos obvia parece»[28]. De estas exigencias se deducen las siguientes restricciones en el empleo de las rimas en la poesía moderna española:

1) Por regla general no debe rimar la misma palabra (rima idéntica) ni siquiera cuando una vez es empleada en sentido figurado[29]. No obstante, la misma palabra rima a veces en sus distintos usos morfológicos (el cielo : del cielo). Esta licencia de rima, que se da, por ejemplo, en Lope de Vega, debe de deducir su justificación artística del poliptoton de la retórica.

2) Como consonante débil o pobre se señala la rima de dos palabras fonéticamente idénticas de significados distintos (rima homónima): amo : amo (sustantivo y verbo).

3) Se debe evitar también la rima entre palabra simple y forma compuesta (rima parónima), a no ser que no se sienta ya la correlación, como, por ejemplo, en el caso de precio y menosprecio.

4) Tienen también poco valor las rimas entre formas morfológicas (desinencias de la conjugación, sufijos, etc.: dormida : vivida, sentimiento : pensamiento) porque carecen de fuerza expresiva y son fáciles de encontrar.

5) Finalmente se debe renunciar a toda clase de rimas gastadas por su frecuente empleo: gloria : victoria.

---

28 *Obras completas*, tomo VI, «Estudios filológicos», I, Caracas, 1954, página 188.

29 En el sentido estricto de la palabra, la rima idéntica parece haber sido también en la Edad Media sólo una solución de compromiso; en los Siglos de Oro son tan poco frecuentes, que algunos entienden que sirven de criterio negativo en cuestiones de atribución cuando se presenta repetidas veces en una obra. Comp. J. H. Arjona, *The use of autorhymes in the XVIIth century comedia*, HR, XXI, 1953, págs. 273-301.

Bibliografía: A. Bello, *De las rimas consonante y asonante, Obras completas,* VI, págs. 187-201. F. Robles Dégano, *Ortología de la lengua castellana,* Madrid, 1905. E. Benot, *Diccionario de asonantes y consonantes,* Madrid, 1893. H. R. Lang, *Observaçôes as rimas do Cancionero de Baena. (Miscelânea de estudos em honra de D.ª Carolina Michaëlis de Vasconcellos),* Coimbra, 1933, «Revista da Universidade de Coimbra», XI, páginas 476 492. Le Gentil, *Formes,* págs. 111-160 («Simplicité, négligence et recherche. Rimes intérieures et allitérations. Rimes rares»). R. de Balbín Lucas, *Acerca de la rima,* RdL, 1955, págs. 103-111. A. Rabanales, *Observaciones acerca de la rima,* RoJb, VII, 1955-56, págs. 315-329. Sobre la rima interior en el *Poema del Cid,* cap. XI, «Rima interna», de Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»,* Madrid, 1967, páginas 217-235.

Capítulo IV

VERSOS SIN RIMA

NOTAS PRELIMINARES

Los versos españoles riman o en asonancia o en consonancia. Sin embargo, algunas formas de estrofa y de poesía en verso rimado contienen a veces versos sin rima, insertados regularmente [1] o sueltos [2]; estos versos sin correspondencia de rima se denominan en la métrica española (con término poco acertado) versos sueltos, blancos, y a veces también libres.

LOS VERSOS SUELTOS

En el sentido estricto de la palabra se entiende por versos sueltos o blancos el empleo regular o variable de series de endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, de una sola clase o en combinación, sin rima, según el modelo de los *versi sciolti* italianos. La renuncia a la rima y, por consiguiente, a la disposición estrófica más común permite formalmente la expresión de las ideas en forma más inmediata, y en las traducciones facilita una mayor fidelidad al original. La falta de rima y sus funciones, sin embargo, tiene que compensarse por una estructura rítmica especialmente cuidada y fluida de los versos.

---

1 Así en los romances y en las formas arromanzadas, donde todos los versos impares quedan sin correspondencia en la rima.

2 Así en los estribillos de tres versos (abb), que forman las cabezas de los villancicos.

Ejemplo:

Esta corona, adorno de mi frente,
esta sonante lira y flautas de oro,
y máscaras alegres que algún día
me disteis, sacras Musas, de mis manos
trémulas recibid, y el canto acabe,
que fuera osado intento repetirle.
He visto ya cómo la edad ligera,
apresurando a no volver las horas,
robó con ellas su vigor al numen.

(L. F. de Moratín, *Elegía a las Musas,*
BAE, II, pág. 611)

Esta forma de poesía sin rima debe su origen al empeño de los poetas por acercarse a la poesía de la Antigüedad, incluso con renuncia de la rima, a veces despreciada por los humanistas como bárbara. Siguiendo los ejemplos de G. G. Trissino, L. Alamanni y Bernardo Tasso, Garcilaso la introdujo en España (Epístola a Boscán). Su estructura rítmica, poco satisfactoria al principio, sólo tuvo éxito realmente en la traducción del *Aminta* de Jáuregui (1607). Hasta muy entrado ya el siglo XVIII los versos sueltos, por lo general, se empleaban modestamente para formar combinaciones en comedias polimétricas [3], en la poesía inspirada en la Antigüedad y en algunas traducciones [4]. En estos dos últimos casos, el verso suelto se usó mucho entre los neoclásicos; y tanto lo marcaron con su sello, que hay que emplearlo con mucho cuidado en las traducciones [5], pues se desliza fácilmente hacia lo que puede parecer pompa retórica y

[3] Así en las comedias de Cervantes su proporción oscila entre el 3 % (*La Numancia*) y el 21 % (*El trato de Argel*). Véase *Obras completas*, VI, ed. Schevill-Bonilla, Madrid, 1922, al final de la *Introducción* y páginas 20-23.

[4] No obstante, las más famosas traducciones de obras clásicas de esta época, como la de la *Farsalia* por Jáuregui, de la *Tebaida* por Juan de Arjona y terminada por Gregorio Morillo, y otras, están escritas en octavas reales.

[5] Véase la reseña de una traducción de poetas elegíacos griegos (año 1941), por María Rosa Lida, en RFH, IV, 1942, pág. 402.

afectación vacía. La traducción de la *Ilíada* de Gómez Hermosilla y la poesía de L. F. de Moratín *Elegía a las Musas*[6] sirven de ejemplo representativo. En la época modernista (Salvador Rueda, Rubén Darío y otros) se reanimó el empleo del verso suelto después del desuso en que lo habían tenido los románticos. También citaremos los tres mil endecasílabos sin rima del *Cristo de Velázquez* de Unamuno. En menor proporción lo cultivaron F. García Lorca, V. Huidobro y algunos poetas contemporáneos, en tanto que otros, como A. Machado y E. González Martínez, lo evitan.

LOS VERSOS LIBRES

Hay que distinguir, tanto por su asunto como por la terminología, los versos sueltos clásicos, de los versos libres en el sentido del *verslibrisme* francés, según se introdujo a finales del siglo XIX en la poesía hispánica. Para distinguir este nuevo sentido de la libertad en el verso del antes indicado, no hay que fijarse tanto en la ausencia de la rima como en la variedad métrica de los versos, y también en el aprecio superior en que se tiene a la asonancia frente a la consonancia. El uso de versos de medida diferente tiene varios grados en su manifestación que van desde la adopción de determinados versos y estrofas poéticas ya existentes (en especial de la silva) hasta el sintagma rítmico del poema enteramente libre, que se adapta sin limitaciones a la voluntad de expresión del poeta, como lo hace la prosa.

Ejemplo I:

La tierra lleva por la tierra;
mas tú, mar,
llevas por el cielo.
¡Con qué seguridad de luz de plata y oro
nos marcan las estrellas
la ruta! —Se diría

[6] BAE, II, pág. 611.

que es la tierra el camino
del cuerpo,
que la mar es el camino
del alma.

(Juan Ramón Jiménez, *Nocturno soñado)*

Ejemplo II:

La espera sosegada,
esa esperanza siempre verde,
pájaro, paraíso, fasto de plumas no tocadas,
inventa los ramajes más altos,
donde los colmillos de música,
donde las garras poderosas, el amor que se clava,
la sangre ardiente que brota de la herida,
no alcanzará, por más que el surtidor se prolongue,
por más que los pechos entreabiertos en tierra
proyecten su dolor o su avidez a los cielos azules.

(Vicente Aleixandre, *La selva y el mar)*

Bibliografía: *a)* Verso suelto: *Ant.*, X, págs. 206-208 (erróneamente se atribuye a Boscán la introducción de los versos sueltos). E. Mele, *Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia*, BHi, XXV, 1923, especialmente pág. 367. E. L. Rivers, *The Horatian Epistle and its introduction into Spanish literature*, HR, XXII, 1954, págs. 175 y sigs., especialmente págs. 184 y sig. T. Navarro, *Métrica;* en el índice: «endecasílabo suelto».

b) Verso libre: P. Benito Garnelo, *El Modernismo literario español. El verso libre*, «La Ciudad de Dios», XCVI, 1914, págs. 34-46. Roger D. Bassagoda, *Del alejandrino al verso libre*, BAAL, XVI, 1947, págs. 65-113. T. Navarro, *Métrica*, págs. 443-445 y 478-481, con más indicaciones bibliográficas. Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, 1969, libro que complementa el presente estudio en lo referente a las cuestiones de la métrica nueva.

c) Poema en prosa: Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España*. Estudio crítico y antología. Barcelona, 1956.

SEGUNDA PARTE

CLASES DE VERSOS

CAPÍTULO I

CLASES DE VERSOS ISOSILABICOS

EL BISÍLABO

El verso de una sola sílaba no es posible según la manera de medir en español; la palabra monosilábica, constituida en verso, cuenta otra sílaba más, en la medida como tal.

Por tanto, el verso español más corto es el bisílabo que tiene el acento rítmico en la primera sílaba. Cuando se suceden varios bisílabos en serie se obtiene un ritmo de troqueo:

Noche
triste
viste
ya
aire,
cielo,
suelo,
mar.

(Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La noche de insomnio y el alba, Fantasía,* 1849).

El bisílabo sirve para lograr efectos rítmicos especiales; incluso se ha puesto en duda la razón de su existencia, pues no tiene ritmo propio, y sólo lo obtiene en una serie de varios de ellos seguidos.

Resumen histórico: Desde el siglo XVI hasta comienzos del Romanticismo, los versos bisílabos se dan sólo ocasionalmente

en función auxiliar y en combinación con otros, especialmente en poesías con eco. Los poetas del Romanticismo fueron los primeros que lo emplearon como verso autónomo en series continuas, casi siempre cortas, y dentro de poesías polimétricas. Así lo han usado, por ejemplo, Zorrilla, en *La azucena silvestre, Un testigo de bronce, Al-Hamar el Nazarita* y otras, y Avellaneda (1816-1873), al principio de la escala métrica[1] *Noche de insomnio y el alba.*

EL TRISÍLABO

Como el bisílabo, el verso trisílabo, en lo que respecta al ritmo, tampoco es autónomo, pues posee un solo pie de verso. El trisílabo es por naturaleza un anfíbraco (◡ – ◡); el ritmo de una serie de trisílabos resulta dactílico[2]:

Que corren, [o] ó o◡
Que saltan, ◡o ó o◡
Que ríen, ◡o ó o◡
Que parlan, ◡o etc.
Que tocan,
Que bailan,
Que enredan,
Que cantan.
[...]

(Iriarte, *Los gustos estragados)*

Resumen histórico: No nos ocuparemos aquí del trisílabo como resultado ocasional de la poesía fluctuante de la Edad Media. Como verso de combinación aparece acaso por primera vez junto al octosílabo en los ovillejos[3], semejantes a la poesía

1 Se entiende por «escala métrica» una poesía polimétrica, cuyos versos aumentan (así de estrofa a estrofa) en una o varias sílabas hasta un metro culminante, y luego disminuyen de la misma manera. *Les Djinns* de Víctor Hugo dieron con gran probabilidad el modelo formal de la «escala métrica» del Romanticismo. Comp. Joseph Antone Dreps, *Was José Espronceda an innovator in metrics?*, PhQ, XVIII, 1939, pág. 49.

2 Véase lo dicho antes en la pág. 30, nota 19.

3 «Ovillejo. Suma de diez versos en que figuran tres pareados, cada

en eco, en el *Quijote* (I, cap. XXVII), de Cervantes. Empieza a emplearse como verso autónomo a fines del siglo XVIII en las obras de los neoclásicos. Así se encuentra en dos series de ocho versos en la tonadilla polimétrica [4] *Los gustos estragados*, de Iriarte [5], y en ocho series de cuatro versos, en la *Cantata II*, de Sánchez Barbero [6], también polimétrica; goza en el Romanticismo de cierta popularidad. Algunos ejemplos ofrecen, entre otros, José de Espronceda (al final de *El estudiante de Salamanca)*, Zorrilla (en *La leyenda de Al-Hamar*, y en *Recuerdo del tiempo viejo* II, III), G. G. de Avellaneda, A. Bello (en *Los Duendes*, una imitación de *Les Djinns*, de Víctor Hugo). En el Modernismo tiene poca importancia, si bien se presenta ocasionalmente en las obras de Rubén Darío, M. Machado [7] y otros. En la poesía contemporánea Jorge Guillén lo emplea en dos poesías largas (*Tras el cohete*, y *Otoño, pericia*). Es digno de notarse que en su uso se evita consecuentemente la sinafía, y esto debe poner en claro, como ya se notó en Iriarte, la autonomía del verso.

EL TETRASÍLABO

El verso tetrasílabo es, desde un punto de vista teórico, el más corto en cuanto a la autonomía del ritmo porque consta de

---

uno formado por un octosílabo y un quebrado a manera de eco, a los cuales sigue una redondilla que continúa la rima del último pareado y termina reuniendo los tres breves quebrados en el verso final, aa : b*b* : cc : cddc.» T. Navarro, *Métrica*, págs. 530-531. Comp. también Clarke, *Sketch*, págs. 350-351.

[4] Una poesía de carácter popular, sin formas métricas fijas, destinada para el canto. De ella se desarrolló en el siglo XVIII una breve forma dramática del mismo nombre, que tuvo (especialmente a principios del XIX) gran importancia en el teatro musical de España. Véase José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1928-1930, 3 vols.

[5] BAE, LXIII, pág. 64.

[6] Una forma de la poesía culta, sin esquema métrico fijo, destinada para el canto o para la recitación con acompañamiento musical; puesta en la forma de diálogo puede convertirse en una estructura dramática musical. En España la introdujo por primera vez Sánchez Barbero y no tuvo gran importancia; *Lucha entre la Ley y el Derecho*, BAE, LXIII, pág. 585.

[7] Así en el sonetillo *Verano*, en *Sol*.

dos pies, y cumple con este requisito mínimo para establecer un ritmo propio en el conjunto del verso. Sin embargo, se emplea conscientemente como verso autónomo tan sólo a fines del siglo XVIII.

Los acentos de verso están en la primera y tercera sílabas. El ritmo es, por tanto, trocaico:

A una Mona	óo óo
Muy taimada	óo óo
Dijo un día	[...]
Cierta Urraca:	
[...]	

(Iriarte, *Fáb. XLVII)*

Resumen histórico: El tetrasílabo se da en casos aislados por primera vez en el *Misterio de los Reyes Magos* (hacia 1200, polimétrico y silábicamente fluctuante). Es el verso que más abunda en las coplas caudatas [8] de la profecía de Casandra en la *Historia troyana polimétrica* (hacia 1270). Sigue siéndolo en esta clase de estrofa y en el *discor* [9] de los Cancioneros del siglo XV. No obstante aún no puede considerarse como autónomo, según lo demuestra el siguiente ejemplo:

1 ¡Ay qué grand mal
2 pasaredes!
3 ¡ay qué mortal!
4 ¿non veedes
5 como vos está tan presto?

(Historia troyana [ed. Menéndez Pidal], II, v. 106 y sig.)

---

[8] «Estrofa en versos tetrasílabos repartidos en dos partes simétricas, cada una de las cuales termina en un octosílabo que rima con el de la otra mitad.» T. Navarro, *Métrica*, pág. 525. En la *Historia troyana* el esquema de esta clase de estrofa es ababC : dedeC (C = octosílabo).

[9] «Discor. Canción breve de queja amorosa en versos cortos y fluctuantes y con rimas predominantemente agudas en combinaciones variadas.» T. Navarro, *Métrica,* pág. 527. Su empleo se limita a la poesía de los Cancioneros del siglo XV.

Los versos 1 y 3 son silábicamente incorrectos, en cuanto al número de sílabas, porque si los consideramos como autónomos no son tetrasílabos sino pentasílabos [10]; sin embargo, juntándolos con los versos que les siguen, resultan octosílabos perfectos del tipo dactílico asimétrico:

óoo óoo óo
Ay qué grand mal pasa- redes

Esto demuestra que los tetrasílabos de esta clase no son más que octosílabos, meramente separados por la rima y la disposición gráfica.

Hasta el Neoclasicismo, los tetrasílabos se han de considerar como versos carentes de autonomía; y a partir de esta época, tampoco la tienen los que presentan sinafía y compensación o que se emplean evidentemente como versos de combinación. Desde el siglo XIV la variante dependiente tiene gran importancia en las múltiples formas de la copla de pie quebrado, cuyo destino comparte [11].

Los neoclásicos convierten por primera vez el tetrasílabo en un verso autónomo al darle un ritmo rigurosamente trocaico, y evitan consecuentemente sinafía y compensación. Como ejemplo, citaremos las fábulas XXXI y XLVII de Iriarte [12], las tonadillas polimétricas *El lorito* y *Los gustos estragados* [13], y además, los tetrasílabos en las coplas caudatas al final del *Diálogo métrico de Paris y Elena* de Gerardo Lobo [14], y los pasajes en tetrasílabos de *La Venus de Melilla* de Sánchez Barbero [15].

El tetrasílabo autónomo tiene su auge artístico y su mayor difusión en el Romanticismo, especialmente en G. Gómez de

---

10 En otros textos también aparecen, en lugar del tetrasílabo, trisílabos e incluso bisílabos y hexasílabos. Comp. H. Ureña, *Versificación*, páginas 33 y sigs.; H. Ureña, *Estudios*, págs. 34 y sigs.

11 Comp. D. C. Clarke, *The fifteenth century copla de pie quebrado*, HR, X, 1942, págs. 340 y sigs.

12 BAE, LXIII, págs. 11 y 16.

13 BAE, LXIII, pág. 64.

14 BAE, LXI, pág. 30.

15 BAE, LXIII, pág. 584.

Avellaneda. Así se encuentra, por ejemplo, en Bermúdez de Castro (*El harem*), Avellaneda (*Paseo por el Betis* y *A un ruiseñor*), J. de Espronceda (*Canción del Pirata* y *El mendigo*, ambas poesías con una gran proporción de tetrasílabos; y en el *Estudiante de Salamanca*). Se da además en numerosas partes de las poesías de Echeverría y Zorrilla (por ejemplo, en *La Carrera*, la *Leyenda de Al-Hamar* y en *Recuerdo del tiempo viejo*, IV)[16].

Después del Romanticismo el tetrasílabo tiene poca importancia. Rubén Darío lo emplea como verso autónomo en «Una noche — tuve sueño» de *Otoñales (Rimas)*; M. Machado, algo más frecuentemente en las poesías polimétricas (*Otoño, Encajes, El viento, Mi Phriné, Hai-Kais* y otras).

EL PENTASÍLABO

Por distinta posición del acento del verso, resultan dos tipos rítmicos en el pentasílabo.

1. *El tipo dactílico.* Se caracteriza por los acentos rítmicos en la primera y cuarta sílabas:

óoo óo
Nada te turbe,
nada te espante,
todo se pasa.

(Santa Teresa)

Como este tipo tiene correspondencia de acentos con el verso adónico (- ◡ ◡ - ◡), puede emplearse para reproducir el verso final de la estrofa sáfica; por esto se le denomina también en castellano verso adónico.

2. *El tipo trocaico.* Acentúa la segunda y cuarta sílabas; la primera sílaba se considera como anacrusis.

---

16 Espronceda y Zorrilla vuelven a la sinafía y compensación, y esto muestra que también en el Romanticismo el tetrasílabo se usa a veces en su antigua variante.

o óo óo
Alguna vez,
otro pensamiento,
serás contento.

(Castillejo)

El empleo exclusivo de uno u otro tipo en una serie larga de pentasílabos se da muy raras veces, y generalmente se mezclan ambos.

Resumen histórico: El pentasílabo es, sobre todo, verso usado en combinación con otros. En esta función se encuentra formando el pie quebrado del heptasílabo, como verso auxiliar del endecasílabo, en especial en la estrofa sáfica, y libremente combinado con otros versos. Desde Lope de Vega forma parte de la seguidilla regularizada (7-5a —7-5a; 5b —7-5b).

Su historia como verso autónomo empieza a mediados del siglo XV. Hasta entonces se le encuentra tan sólo como hemistiquio del verso de arte mayor fluctuante, y como pie quebrado silábicamente excedente del octosílabo (en lugar del tetrasílabo correcto). Como verso autónomo se presenta por primera vez, en su variante trocaica, en la endecha anónima [17] a la muerte del sevillano Guillén Peraza (1443) [18], y se le sigue empleando en endechas como el verso más corto posible, aunque generalmente con poca frecuencia. Una serie de pentasílabos, impresionante por su extensión, ofrece por vez primera Jerónimo Bermúdez en su tragedia *Nise laureada,* I, 2, en la que se encuentran setenta y dos de ellos sin rima, casi exclusivamente del ritmo dactílico. El ejemplo de Bermúdez quedó eclipsado por Lorenzo Matheu y Sanz, que traduce en 1665 el *Spill,* de Jaume Roig, al castellano en dieciséis mil pentasílabos, ateniéndose en cuanto al metro al original catalán. Por lo demás, sin embargo, el pentasílabo autónomo apenas está representado en los Siglos de Oro.

---

17 Véase, más adelante, el romancillo.

18 Publicada en *Ant.,* IX, págs. 332 y sigs.

El pentasílabo tuvo su mayor difusión en la forma métrica del romancillo, propia de las poesías anacreónticas, letrillas, himnos, cantatas y diálogos de los neoclásicos. Así, por ejemplo, en los dos Moratín [19], Meléndez Valdés [20], Iglesias de la Casa [21], Iriarte [22], Arjona [23], Sánchez Barbero [24] y en otros. En conjunto, el empleo isométrico del pentasílabo predomina; así ocurre, por ejemplo, en todos los autores antes mencionados. No obstante, también se da ocasionalmente en poesías polimétricas; por ejemplo, en el juego dramático *La fortuna justa*, de Arjona [25], en la cantata *La Venus de Melilla*, de Sánchez Barbero, y en el diálogo satírico *Brujas* [26], de este autor; y muchas veces en los intermedios de los textos de las óperas. Las variantes trocaicas y dactílicas se presentan generalmente mezcladas con predominio del tipo dactílico.

En el Romanticismo el empleo continuo del pentasílabo disminuye mucho. Constituye series cortas uniformes insertadas en poesías largas; por ejemplo, en la leyenda *La azucena milagrosa*, del Duque de Rivas [27], y en *Elvira o la novia del Plata*, de Echeverría. Es más frecuente como verso de combinación en «escalas métricas» y en las demás formas polimétricas; Bécquer muestra en tales usos predilección por este verso [28].

En el Modernismo y en la poesía contemporánea tampoco alcanza gran importancia, si bien no faltan ejemplos aislados, como en M. Machado *(Es la mañana; Mutis)*, A. Nervo *(Sonetino)* y F. García Lorca *(Canción china en Europa)*. En estos casos, como ya ocurría en el Romanticismo, es común la mezcla arbitraria de los dos tipos.

---

19 BAE, II, págs. 2-5 en varios lugares, y págs. 605 y sig.

20 Así la letrilla V y XI, BAE, LXIII, págs. 122 y 124.

21 Letrilla XXXIII, BAE, LXI, pág. 420.

22 En las fábulas *El naturalista y las lagartijas* y *La verruga, el lobanillo y la corcova*, BAE, LXIII, págs. 18 y 23.

23 Así en el himno *A Jesús en el sepulcro*, BAE, LXIII, pág. 543.

24 Así en la letrilla *A mi Musa*, BAE, LXIII, pág. 591.

25 BAE, LXIII, pág. 542.

26 BAE, LXIII, págs. 593 y sig.

27 BAE, C, pág. 436.

28 *Rimas* XII, XV, XVI, XXV, XXIX y otras.

EL HEXASÍLABO

El verso hexasílabo, llamado también verso de redondilla menor, se presenta en dos variantes rítmicas.

1) En el tipo trocaico los acentos rítmicos caen en las sílabas impares.

óo óo óo
¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?

(Bécquer, *Rima LXXIII*)

2) El tipo dactílico se caracteriza por un acento rítmico en la segunda sílaba, y la primera se considera como anacrusis.

o óoo óo
La luz, que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho.

(Bécquer, ídem)

En series largas de hexasílabos aparecen por lo general las dos variantes en disposición arbitraria (empleo polirrítmico). En estos casos predomina (salvo en los siglos XVI y XVII) el tipo dactílico, llamado también popular, frente al trocaico que representa la variante culta. Aunque no es un verso importante, se encuentra, sin embargo, con bastante frecuencia.

Resumen histórico: El hexasílabo de la poesía medieval latina consta de tres troqueos. En la poesía francesa, donde acaso se desarrolló por primera vez siguiendo el modelo latino, tiene un carácter estrictamente trocaico. En la antigua poesía provenzal la variante trocaica que predomina, se encuentra mezclada con la dactílica. Es considerable la gran proporción de versos hexasílabos del tipo dactílico que se hallan en la

poesía gallego-portuguesa. Parece que los primeros hexasílabos castellanos, que luego se hicieron populares, enlazan directamente con esta tradición por su carácter predominantemente dactílico.

El hexasílabo se da ya en la poesía amétrica más antigua. Como forma métrica ya consciente lo empleó por primera vez Juan Ruiz (primera mitad del siglo XIV) en la serrana[29] «Cerca la Tablada» (1022 y sigs.) y en los *Gozos* y los *Loores* (1642 y siguientes y 1684 y sigs.). El Arcipreste de Hita usa ya el hexasílabo con una casi completa corrección silábica, en especial en la serrana mencionada. En las cantigas, aproximadamente un tercio de los versos son heptasílabos; suponiendo anacrusis bisílaba, estos heptasílabos entran en el orden de los hexasílabos de ritmo dactílico.

En el transcurso del siglo XV el hexasílabo experimenta un incremento considerable, y ocupa el tercer lugar entre los versos más frecuentes, después del octosílabo y el verso de arte mayor. En el *Cancionero de Baena* está bien representado en poesías de inspiración popular; así, por ejemplo, en Baena mismo[30], en Villasandino[31], Diego Valencia[32] y otros. Fuera de la poesía culta se da con frecuencia como verso de combinación, y demuestra entonces una mayor oscilación en el número de sílabas; ofrecen numerosos ejemplos el *Cancionero de Herberay*[33] y el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*[34]. Lo más frecuente es que aparezca la mezcla de tipos, aun cuando evidentemente predomina la variante dactílica; en series cortas los tipos se dan en su forma pura. De gran importancia para

[29] Como clases de verso se usan sobre todo el hexasílabo o el octosílabo; como formas de poesía, el romance, el villancico o la canción medieval. Véase T. Navarro, *Métrica*, pág. 533.

[30] *Dezir:* «Muy alto rey digno» y *Dezir:* «Muy alto benigno» (n.° 393 y 395).

[31] *Cantiga:* «Vysso enamoroso» y *Dezir:* «Señor Juan Ffurtado» (n.° 44 y 148).

[32] *Cantiga:* «Todos tus donseles» (n.° 502).

[33] «Soy garridilla e pierdo sazón»; «Que no es valedero»; «Vos soys la morada»; y otras.

[34] Véanse las citas de H. Ureña, *Versificación*, pág. 32, nota 2; H. Ureña, *Estudios*, pág. 34, nota 2.

la historia posterior del hexasílabo resultó el empleo que de él hizo el Marqués de Santillana en la *Serranilla de la Vaquera de la Finojosa.* El Marqués lo tomó del *Cancionero de Baena,* y le dio su lugar definitivo y adecuado en la poesía culta. Debe notarse, en lo que respecta a la disposición rítmica, que tanto Santillana como, tras su ejemplo, Juan del Encina, aspiran al empleo equilibrado de las dos variantes rítmicas, por lo que queda contenido, en cierto modo, el predominio del tipo popular en favor de la variante culta.

Con el Renacimiento desaparecen en el siglo XVI las formas específicas (serranas, serranillas, discores, etc.), en las que se empleó hasta entonces el hexasílabo; en cambio, se desarrolla en los villancicos, romancillos y en las endechas cultas que surgieron entonces, y que empezaban con una redondilla menor (en hexasílabo); numerosos poetas lo emplearon así. La forma corriente es la que mezcla los dos tipos; sin embargo, algunos autores que siguen el ejemplo del Marqués de Santillana, como Francisco de la Torre, Lucas Fernández y J. de Timoneda, prefieren la variante trocaica. Otros, en cambio, dan preferencia a la dactílica, y mantienen el tipo tradicional del hexasílabo; entre ellos Álvarez Gato (poeta de transición al Renacimiento), Gil Vicente y Hurtado de Mendoza.

La tendencia preferente por la forma trocaica se manifiesta más fuerte todavía en el siglo XVII; así los villancicos, letrillas y romancillos de Lope de Vega, Góngora, Ledesma y Valdivielso. El hexasílabo tiene en esta época gran popularidad. Aparte de las formas mencionadas, se divulga en endechas [35] y en redondillas menores, que tienen gran importancia en la poesía dramática.

La predilección de los poetas neoclásicos por los versos cortos asegura el uso del hexasílabo casi con la misma frecuencia; sin embargo, la variante dactílica vuelve a presentarse como antes. Las formas en que se emplea el hexasílabo son esencialmente las mismas que en los Siglos de Oro. Entre tantísimos

---

35 Véanse las endechas del conde de Villamediana, BAE, XLII, página 158; y las redondillas de Pedro de Quirós, BAE, XXXII, pág. 421.

ejemplos, citaremos *Mis votos* de Sánchez Barbero[36] y *La declaración* de Juan Bautista Arriaza[37], cuyo estudio rítmico es de interés; en forma muy popular se presenta la poesía satírica en las llamadas *Pasmarotas* de Torres Villarroel[38].

En el Romanticismo el uso del hexasílabo disminuye, pero aún sigue siendo un verso bastante frecuente, como lo demuestran, entre otros, Zorrilla, Avellaneda y Bécquer. La forma normal es la polirrítmica, con frecuencia en la variante dactílica.

A pesar de la predilección del Modernismo y de la poesía de época más reciente por los versos largos, el hexasílabo ha logrado mantenerse firme en su uso como verso de combinación, al lado del heptasílabo, reanimado otra vez por la partición del verso alejandrino. Sirvan de ejemplo: Rubén Darío (*La danza macabra* y *Raza*), Valle Inclán (*Rosa de Belial, Vitrales* y otras), Villaespesa (*La rueca*); de la poesía contemporánea, hay que citar a Pedro Salinas y a Jorge Guillén.

EL HEPTASÍLABO

El verso heptasílabo se presenta en dos tipos principales, denominados según la terminología tradicional yámbico (◡ –) y anapéstico (◡ ◡ –). Desde el punto de vista del ritmo, se clasificarían mejor como trocaico (con una sílaba en anacrusis) y dactílico (con dos sílabas en anacrusis):

El sabio con corona	o	óo	oo	óo	trocaico
como león semeja,	o	oo	óo	óo	trocaico
la verdad es leona,	oo	óoo		óo	dactílico
la mentira es gulpeja.	oo	óoo		óo	dactílico

(Sem Tob de Carrión)

Cada una de las variantes puede continuarse en larga serie de versos, pero, por lo general, las dos aparecen combinadas, con predominio de uno u otro tipo.

36 BAE, LXIII, pág. 587.
37 BAE, LXVII, pág. 47.
38 BAE, LXI, págs. 82-86.

De menos importancia son los tipos mixtos, en los que recae el acento en la primera sílaba. Así se inicia un período rítmico de cinco sílabas que puede tener la disposición de un dáctilo más un troqueo (variante A) o al revés (variante B):

A Dórida ingrata mía, óoo óo óo
Hizo el Amor la cuerda. óoo óo óo
[...]

(Gutierre de Cetina, *Anacreóntica*: «De tus rubios cabellos»)

B Islas blancas y verdes óo óoo óo
flotan sobre la niebla. óo ooo óo

(Francisco Vighi, *Amanecida en Peña-Labra)*

La variante B sólo se usa en forma carente de autonomía, dentro del heptasílabo de uso polimétrico, condicionado por encabalgamiento. La variante A tiene, por lo general, la misma función, pero por su acento claro en la cuarta sílaba obtuvo en el Modernismo limitada autonomía rítmica [39].

Resumen histórico: Documentado desde San Ambrosio de Milán como una forma del dímetro yámbico, especialmente en la poesía hímnica latina, en España, como en Provenza, Francia e Italia, el heptasílabo es uno de los versos más antiguos. En España aparece, sin embargo, desde el principio, bajo influencia extranjera. Tanto el heptasílabo español como su correspondiente francés, el hexasílabo, son de origen discutido, y no se explican satisfactoriamente partiendo de una procedencia única. Al lado del posible origen latino, hay que tener en cuenta según sea el género literario, época y tipo de verso, una posible procedencia desde el alejandrino (por emancipación de los hemistiquios), y también desde los decasílabos francés y provenzal (correspondientes con el endecasílabo italiano), que tienen la disposición 4 + 6 [40].

---

39 Comp. el ejemplo de Salvador Rueda, «Qué viejecita eres», citado por T. Navarro, *Métrica*, pág. 497.

40 Comp. Suchier, *Verslehre*, págs. 72 y sig. El verso de seguidilla es,

I. El heptasílabo se encuentra por primera vez en las jarchas que se sitúan en los siglos XI y XII; y, sin deducir conclusiones del testimonio, resulta una clase de verso que predomina en estas composiciones. El hemistiquio de siete sílabas, más claramente definido, se halla como la forma fundamental en los cantares de gesta de los siglos XII y XIII. El *Poema del Cid* y el de *Roncesvalles* muestran, según los cálculos de Menéndez Pidal, un 39 % de heptasílabos frente a 24 % y 26 % respectivamente de octosílabos, que es el verso que más cerca le sigue en competencia. En el siglo siguiente se produce en este género de poesía un cambio paulatino en favor del octosílabo [41].

Un desarrollo paralelo puede observarse también en las demás poesías juglarescas. Hasta el último tercio del siglo XIII, el heptasílabo y el eneasílabo son las formas fundamentales de los versos aún fluctuantes; así, por ejemplo, en el *Misterio de los Reyes Magos, María Egipciaca, Libre dels tres Reys de Orient* y en la *Disputa del alma y el cuerpo.* El *Debate de Elena y María* (hacia 1280) marca la evolución hacia el predominio del octosílabo (29 %) sobre el heptasílabo (27 %) [42].

El heptasílabo alcanza su mayor corrección silábica y su más amplia difusión en la Edad Media como hemistiquio del verso alejandrino en la cuaderna vía del mester de clerecía [43]. Sin embargo, salvo en Berceo, está expuesto, unas veces más y otras menos, a la competencia del octosílabo, que resulta ser evidentemente una forma de más arraigo. De ahí que desde el último

por su carácter, amétrico; bajo el influjo del heptasílabo italiano, desde Calderón se regula estrictamente como una combinación de heptasílabos y pentasílabos. Aquí no se tiene en cuenta, puesto que no representa un tipo de heptasílabo, sino una forma descompuesta de un verso largo fluctuante. Véase más adelante la seguidilla.

41 La proporción de octosílabos y heptasílabos es en *Los Infantes de Lara* el 32 % : 28 %, y en el *Cantar de Rodrigo* el 31 % : 30 %.

42 Sólo en *Razón de Amor* (hacia 1205) el octosílabo prevaleció anteriormente al heptasílabo.

43 Para más detalles, véase más adelante el tetradecasílabo (alejandrino) y la cuaderna vía.

tercio del siglo XIII el heptasílabo ceda o bien por extenderse cada vez más la tendencia al uso del octosílabo en el hemistiquio alejandrino de la poesía del mester de clerecía, o bien porque se use cada vez menos dicho heptasílabo y el verso alejandrino. Un ejemplo característico nos ofrece la *Historia troyana polimétrica*, en la cual sólo dos pasajes relativamente cortos [44] están escritos en heptasílabos y alejandrinos respectivamente, de manera que en toda la extensión de la obra se encuentran solamente ciento ochenta heptasílabos frente a más de mil octosílabos.

El auge del heptasílabo como verso corto autónomo se halla en las seiscientas ochenta y seis redondillas de los *Proverbios morales* de Sem Tob, hacia la mitad del siglo XIV [45]. Casi al mismo tiempo aparece, sin alcanzar gran importancia, en las máximas del *Conde Lucanor* (1342) de don Juan Manuel y en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Juan Ruiz lo emplea como hemistiquio del alejandrino (en una relación de 1 a 5 con respecto al octosílabo); y como verso de combinación aparece también, de manera autónoma, en *Los que la ley avemos* (1059-1066).

A fines del siglo XIV termina el primer período en la historia del heptasílabo, y como verso corto cae en desuso; ni el *Cancionero de Baena* ni los demás Cancioneros del siglo XV y de principios del XVI lo emplean; de la misma manera pierde su importancia como hemistiquio del alejandrino, ya anticuado, del mester de clerecía.

Según M. Pidal [46] la pérdida del uso del heptasílabo antiguo es debida a dos razones fundamentales: 1) A pesar de su antigüedad, el heptasílabo no ha sido un verso tradicional, sino que estuvo siempre condicionado por la influencia francesa; por esto se le tuvo como un verso extraño y no logró mantenerse junto al octosílabo popular. 2) A esto hay que añadir los efectos de un proceso lingüístico; desde fines del siglo XIII desaparece

---

44 Las partes IV y V en la edición de M. Pidal.

45 BAE, LVII, págs. 331-372.

46 *Romancero* I, Madrid, 1953, cap. IV, § 3.

cada vez más el intenso empleo de la apócope y de la contracción, que por influjo francés, árabe y catalán hubiera podido inclinar la lengua literaria de Castilla hacia un carácter oxítono. Con esto el español recobró también en la lengua poética la acentuación predominantemente paroxítona que es la más apropiada para el ritmo del octosílabo.

II. En el segundo período de su historia el heptasílabo es una importación de Italia. Como pie quebrado del endecasílabo italiano en la canción petrarquista y en otras formas italianas, se emplea regularmente, a veces más, a veces menos, desde Boscán. En su forma autónoma aparece acaso por primera vez en la poesía *Anacreóntica*, de Gutierre de Cetina [47], escrita en forma de romancillo, que parece imitar un modelo italiano hasta ahora desconocido [48], y es de fecha muy anterior al año 1554 [49]. Así este uso precede a la renovación del heptasílabo realizada por la Pléyade bajo Joachim Du Bellay (*La chanson du vanneur de blé*, 1558) y Ronsard, tan importante para la poesía occidental. Este primer intento español no tuvo probablemente ningún efecto. Los heptasílabos sin rima en las dos tragedias de Jerónimo Bermúdez (1577) que tratan de Inés de Castro, siguen muy de cerca modelos portugueses e italianos [50]; y la oda en heptasílabos de Francisco de la Torre, «Dafnis, estas pasiones» [51] (hacia 1580), emparentada por su temática con ellas, tiene una forma completamente distinta (cuatro estrofas de quince versos, sin rima). Junto a esto, el heptasílabo persiste hasta los últimos años del siglo XVI, en que Góngora aparece con algunas poesías escritas en este verso [52]; en este período sólo muy aisla-

---

[47] BAE, XXXII, págs. 43 y sig.

[48] Véase A. M. Withers, *The sources of the poetry of Gutierre de Cetina*, «Publications of the Univ. of Pennsylvania», Philadephia, 1923.

[49] R. Lapesa, *Gutierre de Cetina; Disquisiciones biográficas.* «Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington». Wellesley, Mass., 1952, páginas 311-326.

[50] Véase Morley, RFE, XII, 1925, pág. 398.

[51] CC, 124, pág. 35.

[52] La más temprana de las fechables es del año 1594, y es una queja de muerte; BAE, XXXII, pág. 532 («Moriste, Ninfa bella»).

damente se encuentran poesías escritas por entero en heptasílabos [53].

Esteban Manuel de Villegas inicia un brillante incremento en el uso del heptasílabo a principios del siglo XVII con sus poesías anacreónticas y traducciones (en parte, del mismo Anacreonte) [54]; tanto por el asunto como por la disposición polirrítmica de estos heptasílabos se echa de ver el influjo del italiano Gabriello Chiabrera (1552-1638), el cual, inspirándose en la Pléyade, y especialmente en Ronsard, puso de moda en su patria el *settenario* autónomo, que había caído en olvido durante largo tiempo. Las «barquillas» en *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega señalan otro período en la historia del heptasílabo. El nombre viene (como en el caso de la lira) de la palabra que sirve de tema a la poesía y que aparece en el primer verso («Pobre barquilla mía»). Lope mismo llama a estas poesías en heptasílabos, escritas en forma de romancillo, unas veces endechas, y otras, idilios piscatorios. En ellas se aúna la disposición básica de la endecha tradicional (hasta entonces de seis sílabas) con el heptasílabo, preferido desde Villegas para la poesía corta inspirada en la Antigüedad; la poesía elegíaca siguió así hasta entrado el siglo XIX. En cuanto al ritmo en Lope predomina el trocaico, el mismo que luego usan los neoclásicos, y en mayor grado los románticos.

En los volúmenes de la «Biblioteca de Autores Españoles» dedicados al siglo XVIII, se halla un cuadro de la amplia difusión del heptasílabo en endechas, letrillas, odas, romances y octavillas agudas, nuevamente restablecidas, en Arjona, Arriaza, Meléndez Valdés, Moratín, Dionisio Solís, Vaca de Guzmán y otros.

En el Romanticismo el heptasílabo sigue siendo un verso bastante frecuente, especialmente en las poesías polimétricas, como leyendas, escalas métricas y octavillas, entonces de moda. Los neoclásicos, tras el ejemplo de Metastasio, habían enriquecido la disposición rítmica de este verso con las termina-

---

[53] Citas en T. Navarro, *Métrica*, pág. 211, nota 35.

[54] BAE, XLII, págs. 552 y sigs.

ciones agudas; siguiendo modelos italianos, también se usan esdrújulos (sin rima) en Zorrilla y en otros.

El Modernismo renovó el cultivo del alejandrino polirrítmico, y esto trajo que se volvieran a usar los heptasílabos en usos polirrítmicos, que desde el Neoclasicismo habían quedado arrinconados. Algunos ejemplos se encuentran en casi todos los poetas de la época (Martí, Unamuno, A. Machado, Lugones, Darío, Valencia), sin que, sin embargo, el heptasílabo pueda considerarse como verso de uso frecuente.

En el siglo XX el heptasílabo recibe un nuevo impulso, comparable al del período neoclásico, convirtiéndose, en cuanto a la frecuencia de su uso, en el verso más importante de la métrica regular. Salinas y Guillén vienen a ser los representantes más notables; y también García Lorca y muchos otros lo emplean bastante en variadas formas de estrofa, algunas nuevas.

BIBLIOGRAFÍA: Marcel Bataillon, *Avènement de la poésie heptasyllabique moderne en Espagne*, «Mélanges d histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard», París, 1951, págs. 311-325.

EL OCTOSÍLABO

El octosílabo (llamado también verso de arte real, verso de arte menor, y verso de redondilla mayor) es el verso más apreciado y más extendido en la literatura española, en la que se considera como el verso nacional y, consecuentemente, también en la hispánica. Cualquier asunto le conviene, y por esto se le emplea en todos los géneros, en la poesía lírica, dramática y didáctica. Por la libertad de su reducida oscilación silábica y en la forma doble (8 + 8), pasa también al campo de la poesía épica como verso del romance (pie de romance). Los heptasílabos y eneasílabos, nuevamente reanimados desde el Modernismo, han rebasado algo al octosílabo en la poesía artística de los últimos setenta años; pero en la poesía popular de España e Hispanoamérica ha conservado hasta hoy su firme vigor.

Según el concepto tradicional, el octosílabo, como los demás versos cortos, tiene un solo acento realmente indispensable, que

en la terminación llana cae, como es bien sabido, en la penúltima sílaba: «El verso de redondilla mayor se compone de ocho sílabas, de las cuales la séptima será siempre larga, y la octava breve»[55]. Partiendo de esta definición, la restante disposición rítmica es muy libre y variada. Como un verso de esta extensión tiene normalmente, por lo menos, otra sílaba tónica, aparecen cinco formas fundamentales, según en cual de las cinco primeras sílabas caiga este claro acento de palabra:

en la 1.ª sílaba:	*mi*ra por los capitanes
en la 2.ª sílaba:	las *hues*tes de Don Rodrigo
en la 3.ª sílaba:	el ca*ba*llo de cansado
en la 4.ª sílaba:	sus ene*mi*gos vencían
en la 5.ª sílaba:	que te lo de*man*de el diablo

También cabe una sexta forma con un solo acento al final de verso:

y sin conmisera*cio*nes[56]

Estas son las formas fundamentales, que a su vez por el efecto de otros acentos pueden ofrecer una extensa variación. En su estudio *El octosílabo y sus modalidades*[57] T. Navarro ha demostrado que existen sesenta y cuatro variantes prosódicas del octosílabo, que reduce a tres tipos rítmicos fundamentales.

1) El tipo trocaico tiene el acento característico en la tercera sílaba; empieza, por tanto, con anacrusis de dos sílabas y el período rítmico que sigue comprende dos troqueos[58]:

[55] Rengifo, *Arte poética española*, cap. IX. En este sentido se expresa decididamente S. G. Morley, *A note on the Spanish octosyllable*, MLN, XLI, 1926, págs. 182-184.

[56] Estos ejemplos, escogidos por E. Martínez Torner *(El ritmo interno en el verso de romance*, «Bulletin of the Juan Luis Vives Scholarship Trust», II, Londres, abril 1946, págs. 14 y sigs.), se citan según M. Pidal, *Romancero* I, pág. 91. Julio Saavedra Molina *(El octosílabo castellano*, AUCh, CII, 1944, págs. 65-229; y también como libro, Santiago de Chile, 1945) ofrece abundante material documental en su estudio de conjunto.

[57] «Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington», Wellesley, Mass., 1952, págs. 435-455.

[58] Como expusimos antes en la pág. 28, el segundo pie no tiene que iniciarse por un manifiesto acento en el período rítmico.

oo óo oo óo
El aroma de su nombre,
el recuerdo de sus ojos,
[...]

(M. Machado, *La lluvia*)

Si se tienen en cuenta los posibles acentos de palabra, el tipo trocaico tiene treinta y una variantes.

Como forma especial de este tipo mencionaremos los octosílabos con cesura. En general suelen ser muy raros, y se introdujeron tras el ejemplo de la poesía *A Matilde*, de Espronceda [59]. Para resaltar la intención de esta disposición del verso, Espronceda los adorna con rima interior:

Amorosa blanca vi*ola*
pura y s*ola* en el pensil,
embalsama regal*ada*
la albor*ada* del abril.

2) El tipo dactílico se caracteriza por su acento rítmico en la primera sílaba, y la tercera resulta entonces átona. El período rítmico, que comprende seis sílabas, consta de dos dáctilos:

óoo óoo óo
Vuélveme, vuélveme, moro

(Zorrilla)

Son posibles doce variantes prosódicas.

3) Es característico de los dos tipos mixtos el acento rítmico en la segunda sílaba; este acento relega la primera sílaba a anacrusis e inicia, al mismo tiempo, un período rítmico de cinco sílabas. Las diferencias entre ambos tipos se dan por la sucesión de los pies de verso en el interior del período rítmico:

Tipo mixto A: troqueo + dáctilo:

o óo óoo óo
Allí la altiva palmera

(Zorrilla)

59 En relación con otro asunto, S. G. Morley, ob. cit., págs. 182-184.

Tipo mixto B: dáctilo + troqueo:

o óoo óo óo
Y dándole su caballo
(Zorrilla)

Los tipos mixtos (A y B) conocen diecinueve variantes prosódicas en total. Los mencionados tipos fundamentales y sus variantes pueden emplearse libremente en una misma poesía, y así se logra una gran variedad rítmica y de matización expresiva; y pocas veces se dan poesías escritas enteramente en un solo tipo rítmico. La forma normal es, pues, el octosílabo polirrítmico, con la combinación libre de los distintos tipos fundamentales, dentro de la serie de estos versos. Esta libertad resulta posible por el hecho de que los períodos rítmicos en cada uno de estos tipos fundamentales tienen aproximadamente la misma duración [60], y esto ha quedado comprobado con experiencias realizadas midiendo estos versos.

Demostraremos la disposición polirrítmica de los tres tipos fundamentales con ejemplos de un romance de Góngora:

Cuatro o seis desnudos hombros	oo	óo	óo	óo	= trocaico
De dos escollos o tres	o	óo	óoo	ó	= mixto A
Hurtan poco sitio al mar,	oo	óo	óo	ó	= trocaico
Y mucho agradable en él.	o	óoo	óo	ó	= mixto B
Cuánto lo sienten las ondas		óoo	óoo	óo	= dactílico
Batido lo dice el pie,	o	óoo	óo	ó	= mixto B
Que pólvora de las piedras	o	óoo	oo	óo	= mixto B
La agua repetida es.	oo	òo	óo	ó	= trocaico
[...]					

(Góngora, BAE, XXXII, pág. 510)

Cada uno de los tres tipos fundamentales tiene una facultad expresiva propia, y esto hace que resulte adecuado para determinadas funciones. El octosílabo trocaico presenta una disposición simétrica; su período rítmico comprende sólo cuatro sílabas, y es, por tanto, el más corto; su ritmo es lento y equi-

[60] M. J. Canellada de Zamora, *Notas de métrica: Ritmo en unos versos de romance*, NRFH, VII, 1953, págs. 88-94.

librado. Por eso sirve para las narraciones, con tal que no sean relaciones emotivas, y para los temas líricos. El tipo dactílico, en cambio, empieza con un acento rítmico en la primera sílaba, y en su período rítmico se acumulan seis sílabas; da la impresión de energía e inquietud y se emplea para situaciones agitadas, exclamaciones enfáticas, gradaciones emotivas, expresar órdenes y en circunstancias similares. Los tipos mixtos son más flexibles, y sirven, sobre todo, para el diálogo; así ocurre con las series de largos parlamentos en octosílabos del teatro nacional. Claro que lo dicho son sólo orientaciones generales, y los estudios sistemáticos que relacionan la disposición rítmica y el contenido están todavía en sus comienzos[61].

El empleo de los distintos tipos, sin embargo, no siempre está determinado por la tendencia hacia la variedad, ni tampoco por el contenido; como demostraremos en el resumen histórico, el octosílabo tiene una historia larga y variada, en cuyo transcurso cada época prefiere una u otra forma como fundamental.

En lo que respecta a la frecuencia de uso, el tipo trocaico ocupa casi siempre el primer lugar dentro del empleo polirrítmico, desde finales del siglo XIII hasta el Renacimiento. A bastante distancia le sigue, en primer lugar, el tipo mixto (con sus dos variantes); luego, el dactílico, que en conjunto no alcanza el porcentaje del tipo trocaico en las poesías polirrítmicas en octosílabos. Debido a este predominio, el tipo trocaico recibe además los nombres de octosílabo trocaico, trovadoresco e italiano; las dos últimas denominaciones aluden al influjo de modelos extranjeros. En Alemania se conoce este tipo bajo el nombre de *spanische Trochäen* y *Romanzenvers.*

Resumen histórico: Como fundamento latino del octosílabo español se considera el tetrámetro trocaico (– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ //

61 Resultados de investigaciones, referencias y sugestiones en Frank O. Reed, *The Calderonian octosyllable,* «Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature», Madison, Wisc., 1924, págs. 73-98. T. Navarro, *El octosílabo y sus modalidades,* ob. cit., págs. 441 y sigs.; *Métrica,* pág. 47 y en varios lugares. Comp. también E. Martínez Torner, ob. cit., págs. 14 y sigs.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑); pasando este verso de la estructura cuantitativa a la rítmica, y usado en la recitación musical, se caracteriza por un acento fijo en la séptima sílaba de cada hemistiquio. En este caso es poco importante si se parte de la forma cataléctica [62] o acataléctica [63], porque el paso de la una a la otra se realiza de manera natural, especialmente en el canto, acentuando en cada caso las sílabas de las palabras proparoxítonas al término del verso:

a) *b)*

Apparebit repentina dies magna dómini [o dominí]

(Monumenta Germaniae Historica, *Poetae aevi Carolini*, IV, fasc. II, pág. 507)

De esta manera, el segundo hemistiquio de la variante cataléctica, que en un principio, según la manera de contar las sílabas en español, pudo ser (a) un hexasílabo con terminación esdrújula, se convierte (b) en octosílabo agudo. Esta particularidad acentual de la variante cataléctica parece persistir en la predilección de los romances más antiguos por la asonancia aguda; aun en el caso de que no hubiera existido en latín la variante plena o acataléctica, prefiguradora del octosílabo llano, la forma paroxítona del octosílabo hubiera podido desarrollarse de manera directa de la forma aguda.

El empleo del tetrámetro trocaico en canciones satíricas de los soldados romanos demuestra que este verso era popular ya en los tiempos clásicos. Desde San Agustín aparece en la poesía litúrgica, y está abundantemente documentado en la literatura medieval latina [64], también en España [65]. Hay, por tanto, razones para entender que este verso influyó en la poesía en lengua vulgar.

---

62 Esto es, incompleto en el último pie de verso: *Pange lingua gloriosi corporis mysterium.*

63 Esto es, completo en el último pie de verso: *Abundantia peccatorum solet fratres conturbare* (San Agustín, *Psalmus contra partem Donati)*

64 Véase *Ant.*, VI, págs. 109 y sigs.

65 Comp. M. Pidal, *Romancero* I, pág. 106.

El octosílabo doble o épico (llamado por Nebrija el pie de romance) [66] se obtenía manteniendo la conciencia de que los dos formaban unidad de verso, mientras que los hemistiquios independientes formaron el octosílabo simple o lírico. Por lo general, se supone que sólo el octosílabo lírico, por su carácter trocaico, procede del tetrámetro. En lo que se refiere al romance como verso y como estrofa, hay muchas opiniones sobre su antigüedad, origen y procedencia. Hay que buscar la razón de tales divergencias en que los romances sólo se transmitieron en forma manuscrita desde tiempos tardíos de su historia: «El romance lo conocemos cuando se acerca al término de su evolución hacia el molde silábico, y la cesura se está convirtiendo en pausa, disolviéndose el verso largo en dos cortos, que tienden a regularizarse bajo la influencia del octosílabo lírico» [67]. Del punto de vista que se adopte en cuanto a los romances como género poético (al que llamaremos Romancero), depende el juicio sobre las cuestiones relacionadas con el origen del verso del Romancero y del octosílabo. Foulché-Delbosc, D. C. Clarke y otros, lo consideraron como una creación relativamente tardía, y creyeron que no serían más antiguos que su tradición manuscrita. En este caso hay que suponer el origen lírico de los romances, viendo, por tanto, en el verso del Romancero, el heptasílabo provenzal o francés que pasó a Castilla, especialmente a través de la escuela gallego-portuguesa. La opinión contraria, representada sobre todo por los investigadores españoles, se funda en particular en el carácter épico de los romances más antiguos; ellos señalan su condición de verso largo, la asonancia y la fluctuación silábica, para deducir de esto que el verso del Romancero pertenece a la misma tradición popular del verso

---

66 Continuaciones del tetrámetro trocaico en versos largos en uso lírico se documentan por primera vez en las tres poesías de *Companho* de Guillermo IX (1070-1127), dejando aparte las jarchas cuya antigüedad no puede fijarse exactamente: *C'ambedui me son jurat e plevit per sagramen* (verso 27 del *Vers* que comienza: *Companyo, faray un vers tot covinen)*. Véase Stengel, *Verslehre*, § 72. G. Lote *(Histoire du vers français*, II, París, 1951, págs. 53 54) señaló su poca importancia en Provenza y Francia en comparación con España.

67 H. Ureña, *Versificación*, pág. 15.

amétrico del *Poema del Cid,* representante de una situación más antigua. Si se remonta hasta los tiempos de Roma esta tradición popular, entonces este verso se funda posiblemente en el tetrámetro trocaico, que es el verso más largo de la poesía popular latina; usado con descuido en boca del pueblo, habría acabado por perder su carácter trocaico y el número fijo de sílabas, conservando de esta manera sólo la disposición en dos hemistiquios, cuyo fin se marcaría por un fuerte acento rítmico. La regularización más precisa (si bien no rigurosa) del verso del Romancero frente al del *Poema del Cid* se explicaría como resultado de una nueva manera de presentar la obra al público valiéndose de su entonación melódica en lugar del recitado. Además hay que tener en cuenta el influjo del tetrámetro trocaico «culto» de los himnos eclesiásticos, y finalmente el del octosílabo lírico de procedencia popular o gallego-portuguesa.

En el resumen siguiente de la historia del octosílabo se considerará hasta qué punto puede tenerse como verso español autóctono y qué modelos ajenos han podido contribuir a su desarrollo. Los descubrimientos e investigaciones de los últimos años han puesto de nuevo en discusión la procedencia del octosílabo español. Contra la opinión, predominante sobre todo en la investigación extranjera, de que España habría recibido el octosílabo de Provenza y de Francia a través de la poesía gallego-portuguesa, existen pruebas que son de mucho peso, si no irrefutables; y los estudios, en particular los de M. Pidal, y los análisis rítmicos de T. Navarro, lo demuestran así. Los criterios que defienden esta opinión son:

I. La gran antigüedad del octosílabo [68], junto con la popularidad que le es propia desde los comienzos de su uso.

II. El gran vigor que demuestra el continuo aumento en la difusión de este verso durante la Edad Media, y

68 El heptasílabo provenzal aparece en uso independiente por primera vez acaso en Cercamon, *Car vei fenir a tot dia* (Jeanroy, *Origines,* n.º VII). El heptasílabo francés no puede documentarse antes del siglo XII. Comp. Suchier, *Verslehre,* pág. 71.

su extraordinaria resistencia frente a todas las innovaciones hasta fines del siglo XIX, y su revitalización en el actual.

III. Su organización rítmica, distinta de la disposición rigurosamente trocaica de su paralelo, el heptasílabo francés-provenzal.

He aquí ahora el examen detenido de los tres puntos:

I. El octosílabo es de los versos más antiguos de la poesía española. En las jarchas de fines del siglo XI y primera mitad del siglo XII, aparece ya como el rival más fuerte del heptasílabo, sometido éste a influjos ajenos; y más importante todavía que su documentación en los testimonios más antiguos, es la manifestación de su carácter autóctono entre el pueblo español. En las jarchas se encuentran dos estrofas de cuatro versos, cuyo número de sílabas parece ser enteramente correcto; una de ellas es una evidente manifestación de poesía artística por el empleo del eneasílabo y de las rimas consonantes; la otra, en cambio, está escrita en octosílabos, y no tiene rima consonante sino asonante, sólo en las líneas pares. El texto, según Menéndez Pidal, dice así:

Garid vos, ay yermaniellas,
com' contener a mieu mali,
sin el habib non vivreyu
advolaréi demandari [69].

Por el asunto y la disposición métrica no cabe duda de que esta estrofa de cuatro versos tiene carácter popular [70]. El uso

---

[69] *Romancero* I, pág. 86.

[70] Comp. en cambio H. Lausberg, ASTNS, 192, 1956, págs. 208-209, y W. Ross, *Sind die Hargas Reste einer frühen romanischen Lyrik?*, ASTNS, 193, 1957, págs. 129-138. Mediante una diferenciación más matizada, Walter Mettmann, en *Zur Diskussion über die literargeschichtliche Bedeutung der mozarabischen jarchas*, RF, 70, 1958, págs. 1-29, ocupa una posición mediadora. Comp. sobre el conjunto de las cuestiones: Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen.* Anejo CI de la ZRPh, Tübingen, 1960. Véase también: estribote.

correcto del verso y la disposición claramente estrófica indujeron a M. Pidal a ver en esta estrofa de cuatro versos el testimonio de una poesía lírica en octosílabos, desarrollada y divulgada a fines del siglo XI y comienzos del XII, que se basaría en el octosílabo como verso autóctono ya popular en tiempos preliterarios; y en el desarrollo de esta teoría, se remonta hasta los tiempos latinos [71].

Dos hechos apoyan, además, el carácter autóctono del octosílabo. Varios investigadores han comprobado antes y ahora la tendencia de la prosa española hacia el ritmo del octosílabo, y esto permite ver en este verso «el metro más connatural al idioma» [72]. Finalmente, la admisión, por principio, de la sinalefa en el octosílabo, incluso en el del mester de clerecía, puede servir para afirmar su carácter popular [73].

II. La extraordinaria vitalidad que el octosílabo español demuestra en todas las épocas de su historia, es igualmente indicio de su procedencia autóctona. Ni el fuerte influjo francés que sufrieron los cantares de gesta en los siglos XII y XIII, ni la entrada de formas italianas en la época del Renacimiento, han podido dejarlo de lado en el aprecio del pueblo español.

A pesar de que en el *Poema del Cid* y en el *Roncesvalles* predominan los hemistiquios en heptasílabos sobre los octosílabos (39 % : 24 % y 39 % : 26 %, respectivamente), en *Los Infantes de Lara* y en el *Cantar de Rodrigo* (siglo XIV) los he-

---

[71] *Cantos románicos andalusíes (continuadores de una lírica latina vulgar)*, BRAE, XXXI, 1951, págs. 187-270. Sin embargo, respecto a esta argumentación no puede ocultarse que las jarchas, en lo que se refiere a la métrica, no son testimonios seguros, porque de un lado no sabemos si los poetas árabes y judíos adoptaron realmente inalteradas estas partes románicas de la poesía (incluso en el caso de que ellos fueran los autores); por otra parte, se corre el peligro de alterar el número de sílabas en la transcripción de los alfabetos extraños, aparte de las dificultades del desciframiento. Los octosílabos muy correctos en las jarchas tienen que parecer sospechosos, si se tiene en cuenta la fecha tardía en que este verso se hizo estrictamente métrico.

[72] Comp. M. Pidal, *Romancero* I, pág. 84, nota 6; T. Navarro, *El grupo fónico como unidad melódica*, RFH, I, 1939, págs. 3-19.

[73] Comp. J. Cano, *La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española*, RR, XXII, 1931, pág. 232.

mistiquios en octosílabos ya vencen el predominio de los heptasílabos (32 % : 28 % y 31 % : 30 %, respectivamente). A partir del último tercio del siglo XIII, el octosílabo se propaga también por la poesía juglaresca de asunto diferente del épico, después de haber sido ya hacia 1205 el verso predominante en la *Razón de Amor.* El mismo mester de clerecía abandona después de la mitad del siglo XIII la corrección silábica de los versos alejandrinos de Berceo, y cede al avance del hemistiquio de octosílabos. La *Historia troyana polimétrica* (de hacia 1270) contiene más de mil octosílabos, frente a tan sólo ciento ochenta heptasílabos. El *Libro de buen amor* (1330-1343) y el *Rimado de Palacio* (1385-1404) en el estado actual de su transmisión manuscrita muestran la infiltración del hemistiquio de octosílabos en el verso alejandrino de la cuaderna vía[74]. El *Poema de Alfonso XI,* de fines del siglo XIV, ofrece, a pesar de su contenido épico, estrofas de cuatro versos octosílabos de carácter lírico (abab) con irregularidades silábicas, y ocasionalmente con asonancias. El octosílabo en la obra del Arcipreste de Hita se acerca a la corrección silábica; en López de Ayala y en el *Cancionero de Baena* las fluctuaciones silábicas son bastante escasas. El Marqués de Santillana lo perfeccionó, y en el siglo XV inunda verdaderamente la lírica española eliminando casi por completo a su antiguo rival, el heptasílabo. Con esto consigue convertirse en el verso nacional de los españoles. Hemos visto que el octosílabo se incrementa de modo continuo hasta el siglo XV, y llega hasta nuestros días, y que los versos venidos de fuera (el heptasílabo, el eneasílabo del mester de clerecía, el alejandrino y el de arte mayor, etc.) acusan una existencia breve. Por tanto, la razón de vitalidad del octosílabo puede explicarse por su procedencia autóctona.

III. Esto no significa que el octosílabo haya dejado de recibir influjos ajenos en el transcurso de su desarrollo. Los resultados experimentales sobre las tendencias rítmicas del octosí-

[74] H. H. Arnold, *The Octosyllabic 'cuaderna vía' of Juan Ruiz,* HR, VIII, 1940, págs. 125-138. Sobre el *Rimado de Palacio,* véase también más arriba, página 56.

labo en las distintas épocas de la literatura española, que Tomás Navarro ofrece en su *Métrica*, parecen adecuados para distinguir entre los componentes autóctonos y los ajenos.

En los primeros tiempos de la poesía española, el octosílabo es el verso principal de la lírica fluctuante. Se le emplea en usos rítmicos, y ninguna de las tres formas fundamentales predomina sobre las otras. Frente al desarrollo posterior, resulta sorprendente la gran proporción de los tipos mixtos y dactílicos. Estas formas parecen haber sido en España las primitivas del octosílabo estrictamente autóctono, que se continúa también por bajo del tipo trocaico, en una proporción distinta en cada época. El tipo trocaico, que, por lo general, es más tarde la variante que predomina, fue descubierto y cultivado conscientemente por el mester de clerecía. El primer testimonio nos lo ofrece la *Historia troyana;* de sus más de mil octosílabos, un 60 % es trocaico. Algo parecido, e incluso más favorable para el tipo trocaico, se encuentra en la cantiga *Em un tiempo cogi flores* [75], de Alfonso XI (65 %), y en las poesías líricas del *Rimado de Palacio* (más del 60 %). El que la forma trocaica se convirtiera, de pronto, en el tipo fundamental del mester de clerecía (que como escuela poética se abre a influjos venidos de fuera en otras cuestiones), confirma la suposición de que en este caso se recibiera la influencia del verso análogo de los trovadores por medio de la poesía gallego-portuguesa; y hay que tener en cuenta, además, que el mester de clerecía no logra aún la fusión del octosílabo autóctono con el octosílabo trovadoresco de carácter trocaico, pues ambos tipos se tenían por octosílabos esencialmente diferentes. En el *Poema de Alfonso XI* se mezclan, pero no se funden, el mester de juglaría y el de clerecía; con un 48 % de octosílabos trocaicos, no alcanza el promedio de la poesía del mester de clerecía. De forma parecida ocurre en la obra de Juan Ruiz; en las Cantigas de escolares, de ciegos y de serranas vuelve a encontrarse la variedad de los tipos que es propia de la forma estrictamente autóctona; en las cantigas religiosas, sin embargo,

---

75 *Ant.*, IV, pág. 113.

se registra un fuerte predominio del tipo trocaico, de tal manera que en la *Cantiga del Ave María* constituyen el 79 % del conjunto; en la *Cantiga de loores* «Santa Virgen escogida», el 77 %; y en «Miraglos muchos faze», el 91 %. En el siglo XV el octosílabo autóctono asimila por completo al trovadoresco. La fluctuación en el número de sílabas se hace menos frecuente, y los distintos tipos se hacen más patentes y se emplean intencionadamente para determinados temas y situaciones. A partir de entonces, empieza el desarrollo del octosílabo, guiado por una conciencia artística.

Los tres Cancioneros del siglo XV (*Baena*, *Stúñiga* y *Palacio*) ofrecen un variado cuadro. No es posible una separación estricta según los géneros literarios. No obstante, en el *Cancionero de Baena*, el tipo trocaico predomina con más de un 80 % en las poesías puramente líricas (así en los núms. 295, 357, 457, 514): en los *Decires*[76] baja la cifra a un 50 %-70 % en favor del tipo mixto. En algunos casos, el tipo dactílico desaparece por completo (en *Baena*, n.º 5, *Palacio*, n.º 1, *Stúñiga*, págs. 302, 309, 312). En otros casos como en el *Planto de las Virtudes* de Gómez Manrique, en la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza[77], los tipos mixto y dactílico predominan sobre el trocaico. El aumento de los tipos mixto y dactílico, que alcanzan hasta un 50 % de la totalidad, significa la vuelta al uso de las formas más antiguas del octosílabo autóctono.

La introducción de formas italianas en el siglo XVI no produjo una disminución de la poesía en octosílabos. Al contrario, el

---

76 «El *dezir* (también *decir*) es una composición más extensa que la canción y, desde luego, menos dotada de condiciones de musicalidad; constituido casi siempre por estrofas de ocho versos, de rimas independientes dentro de cada estrofa, muy pocas veces encadenadas. A veces las estrofas largas alternan con estrofas más breves, de dos a cuatro versos, cuyas rimas dependen, a modo de estribillo, de la estrofa precedente, aunque a veces también son independientes. El *dezir*, a más del tema amoroso, admite los temas político, didáctico, alegórico, etc.» F. Vendrell de Millás, *Canc. de Palacio*, pág. 97; y allí también esquemas de rima y citas. Comp. también Le Gentil, *Formes*, págs. 180-186 *(Cantigas et Decires)*, y también en el índice: *decir*.

77 *Canc. siglo XV*, NBAE, XXII, pág. 68, y NBAE, XIX, pág. 1.

octosílabo alcanza una mayor divulgación por diversas razones, como fueron el comienzo del teatro en verso de Gil Vicente, Torres Naharro, Timoneda y Lope de Rueda, y el empleo del romance para asuntos religiosos, históricos y líricos. Finalmente, este verso contribuyó también a la reacción en favor de las formas tradicionales y en contra de las innovaciones italianas, manifestada, por ejemplo, en la traducción de las *Odas* de Horacio hecha por Castillejo, y en la que de los *Trionfi* de Petrarca hizo Antonio de Obregón, ambas en octosílabos. En relación con el siglo XV, la historia de los diversos tipos del octosílabo no ofrece en el siglo XVI cambios importantes. En Boscán, Encina y Castillejo la producción del tipo trocaico corresponde a la suma de las otras dos formas. En las poesías de Santa Teresa se ha registrado el predominio del tipo trocaico en las composiciones líricas, pero en las poesías de carácter muy personal y afectivo predominan los tipos mixto y dactílico; el estudio comparativo de los octosílabos de la poesía «Vuestra soy, para vos nací» con los del «Vivo, sin vivir en mí», lo demuestra. Según los estudios de T. Navarro[78], se registra en los Siglos de Oro una ligera disminución (hasta un 40 %-45 %) del tipo trocaico dentro de los octosílabos polirrítmicos. En segundo lugar, sigue el tipo mixto, con un 35 %, y finalmente el dactílico, con un 20 % más o menos. De estos datos se deduce, pues, la vitalidad de los tipos rítmicos autóctonos en la época más brillante de las letras españolas, en proporción que pasa ya del 50 %; la preferencia en el empleo de los diferentes tipos depende del carácter del asunto. Esto explica el considerable aumento del tipo dactílico, que en el siglo XV estaba a punto de desaparecer; y también, por fin, hay que contar con el teatro en verso, con su necesaria creación de diálogos y escenas de gradación dramática, que requerían un octosílabo fluido y expresivo por la diversidad de ritmos.

En el siglo XVIII la historia del octosílabo ofrece un doble aspecto: por un lado continúa el desarrollo, patente ya en los Siglos de Oro, que tendía a un equilibrio de los tres tipos rít-

78 *Métrica*, pág. 257.

micos. Así la *Fiesta de toros en Madrid* de Nicolás Fernández de Moratín contiene un 38 % de octosílabos trocaicos, un 41 % de tipo mixto y un 21 % del dactílico. Esta evolución puede considerarse como característica, aunque algunos poetas (como Meléndez Valdés, en sus romances) ofrecen un mayor porcentaje del octosílabo trocaico (40 %-45 %). Independientemente de esta situación, se introduce, por otro lado, de manera consciente el octosílabo trocaico de Italia. El motivo fue el éxito obtenido por las obras líricas y melodramáticas de Metastasio[79] El octosílabo italiano tiene una disposición estrictamente trocaica, puesto que se destina para el canto. Para mejor entenderlo citaremos un ejemplo de *Ciego Amor* de Iriarte:

Ciego Amor, en tus cadenas
nunca más me quiero ver;
que eres pródigo en dar penas,
muy avaro en dar placer.

(CC, CXXXVI, pág. 130)

No obstante, algunos poetas, como Iriarte, Moratín, Sánchez Barbero, usaron poco esta clase de octosílabo.

El Romanticismo se acerca aún más al equilibrio entre los tipos rítmicos, y al mismo tiempo también cuida de manera sistemática la relación entre forma y asunto, amoldando las diferentes especies rítmicas a la situación y ambiente de la poesía: en las obras poéticas de carácter lírico predomina el tipo trocaico; en las narrativas, el tipo mixto; en las obras dramáticas o en situaciones de orden dramático, el tipo dactílico se sobrepone al trocaico. Espronceda, el Padre Arolas y Zorrilla han de considerarse como los poetas que representan esta tendencia al equilibrio de los tipos, y que buscan la acomodación al contenido; a este grupo pertenece también Bécquer, en cuya obra, sin embargo, se registra el predominio del tipo trocaico (trocaico 38,5 %, mixto 34,4 %, dactílico 26,1 %).

---

79 Sobre el influjo de Metastasio en la poesía española, véanse las indicaciones bibliográficas del párrafo relativo a la octava aguda.

La predilección del Modernismo por los versos largos pone al octosílabo en el cuarto lugar, después del alejandrino, endecasílabo y eneasílabo. Sólo antes de 1888, en que apareció *Azul*, el octosílabo se encuentra con bastante frecuencia en Rubén Darío; algo parecido vale para Guillermo Valencia, Amado Nervo, Enrique González Martínez y Juan Ramón Jiménez. Antonio Machado y Unamuno tienden menos al eneasílabo, y por esto el octosílabo se encuentra con más frecuencia en sus obras. Antonio Machado prefiere el tipo mixto; en los demás poetas predomina el trocaico, como en el Romanticismo.

También en la poesía más reciente, dejando aparte los romances, el octosílabo es un verso de poco uso. En los romances líricos de García Lorca predomina el tipo trocaico; en su *Romancero gitano*, en cambio, el mixto.

En resumen, diremos para terminar que, en cuanto a su procedencia, existen muchas opiniones en favor de la teoría de que el octosílabo antiguo (de carácter polirrítmico con predominio del tipo mixto y dactílico) sea de procedencia autóctona; razón de más es que su peculiar forma rítmica no tiene correspondencia ni en la poesía gallego-portuguesa, ni en la provenzal ni en la francesa. Por mediación de la poesía gallego-portuguesa, sin embargo, se halla, desde pronto, bajo el influjo del heptasílabo rigurosamente trocaico de los trovadores, al que debe su disposición rítmica, sin perder el carácter polirrítmico que tuvo de antiguo. Después que el tipo trocaico del octosílabo, y junto con él, el influjo ajeno sobre el mismo alcanzó su mayor difusión en la poesía de los Cancioneros del siglo XV, se puede registrar un avance continuo de los tipos mixto y dactílico, esto es del tipo autóctono del octosílabo. Esta evolución conduce finalmente a que en el Romanticismo se logre un equilibrio aproximado en la proporción de los tres fundamentales tipos rítmicos. La vitalidad que el antiguo octosílabo polirrítmico demostró a lo largo de este proceso, logrando asimilar el octosílabo trovadoresco y manteniendo, al mismo tiempo, su modalidad propia, puede considerarse como un argumento más de que este verso, españolísimo entre todos los versos españoles —«propio y natu-

ral de España» como dijo Argote de Molina—, es verdaderamente de procedencia autóctona.

EL ENEASÍLABO

Según J. Saavedra Molina[80], el eneasílabo cuenta con veintiocho variantes, si se consideran sus posibles acentos prosódicos. Estas variantes pueden reducirse, según la posición de los acentos constitutivos en el interior del verso, a los siguientes tipos fundamentales:

1. *El tipo trocaico.* — El acento constitutivo en el interior del verso cae en la cuarta sílaba; este tipo deja las primeras tres sílabas en anacrusis, y luego inicia el período rítmico, que consta de dos troqueos:

ooo óo óo óo
Mas a pesar del tiempo terco,
mi sed de amor no tiene fin;
con el cabello gris me acerco
a los rosales del jardín.

(Rubén Darío, *Canción de otoño en primavera)*

Con frecuencia este tipo de eneasílabo se apoya en un acento secundario situado en la sexta sílaba; en la terminología tradicional es el eneasílabo yámbico.

2. *El tipo dactílico.* — Sus acentos constitutivos caen en la segunda, quinta y octava sílabas; la primera forma anacrusis y el período rítmico consta de dos dáctilos:

o óoo óoo óo
[...]
Por siempre descansen en paz:
Y en fúnebre luz ilumine

80 *Tres grandes metros: El eneasílabo...*, AUCh, CIV, 1946, págs. 11-23. También como libro: Santiago de Chile, 1946.

Sus bodas fatídica tea,
Les brinde deleites y sea
La tumba su lecho nupcial.

(Espronceda, *El Estudiante de Salamanca,* Parte IV, final)

En la terminología tradicional esta forma se denomina anfíbraco.

3. *Los tipos mixtos.* — Se les llama así, porque a diferencia de los antes mencionados, estos tipos combinan diferentes pies de verso en el período rítmico. Existen tres variantes:

a) Los acentos que se consideran constitutivos caen en la tercera, quinta y octava sílabas. El período rítmico consta de un troqueo, seguido de un dáctilo:

oo óo óoo óo
Juventud, divino tesoro.

(Rubén Darío, *Canción de otoño en primavera)*

b) Los acentos constitutivos caen en tercera, sexta y octava sílabas. Este tipo se distingue del anterior sólo por la inversión del orden del período rítmico, pues dispone primero el dáctilo, y a este sigue el troqueo:

oo óoo óo óo
Ya te vas para no volver.

(Ídem)

Con otro acento en la primera sílaba este tipo es idéntico al eneasílabo de gaita gallega, muy divulgado. Henríquez Ureña, que lo subdivide de manera distinta en lo que respecta al ritmo, lo define así: «Dos cláusulas disilábicas con el acento en la primera sílaba, una cláusula trisilábica con acento en la segunda, y una cláusula disilábica final semejante a las dos primeras. Por ejemplo:

Cuando / taño y / repico al / alba...
Nora / buena / vengáis, a- / bril...»[81].

El esquema, por tanto, quedaría constituido así:

óo óo oóo óo

Muchas veces falta el acento facultativo en la primera sílaba, y entonces el ritmo del anfíbraco no es perceptible. Por esto se dividiría mejor así:

Cuando / taño y re / pico al / alba
oo óoo óo óo

De esta manera se hace patente su identidad con el tipo mixto B.

c) Este tipo mixto tiene los acentos constitutivos en la segunda, sexta y octava sílabas. El período se divide en un pie de verso de cuatro sílabas, característico por su singularidad, al que sigue un troqueo:

o óoo óo óo
¿No ves en la estación de amores,
pintada mariposa breve

(Gumersindo Laverde, *Madrigal)*

Este verso fue cultivado especialmente por G. Laverde; M. Pelayo[82] le dio por esto el nombre de verso laverdaico. Laverde lo obtuvo probablemente dejando aparte las dos primeras sílabas de un endecasílabo sáfico. De todos modos el tipo *c)* es idéntico a un endecasílabo sáfico, al que faltan las dos sílabas iniciales:

(Dulce) vecino de la verde selva
(oo) o óooo óo óo

81 *Versificación*, págs. 188-189; *Estudios*, págs. 143 y sigs.
82 M. Pelayo, *Estudios*, pág. 423.

Hasta entrado el siglo XVIII los distintos tipos no se diferenciaban, y las series de eneasílabos fueron empleadas libremente en un uso polirrítmico. Sólo el Neoclasicismo y el Romanticismo distinguieron conscientemente las diferentes clases y las emplearon en series uniformes. Desde la época neoclásica se registran tendencias que pretenden amoldar el asunto al empleo preferente de un determinado tipo rítmico. El tipo trocaico, con su período rítmico tranquilo y fluido, de dos troqueos, se usa especialmente para situaciones líricas. El énfasis se expresa mejor con el tipo dactílico, que en su período rítmico abarca seis sílabas y tiene acentuación esdrújula. La fluidez del tipo mixto es propia para diálogos, narraciones y relaciones con gradual desarrollo emotivo.

Resumen histórico: Es difícil dar un resumen histórico del eneasílabo. La cuestión de su procedencia en las distintas épocas, y en parte en lo que se refiere a los diferentes tipos, ha sido explicada de manera diversa, a pesar de que se está de acuerdo en que, por vía directa o indirecta, remonta al octosílabo provenzal-francés [83]. En lo que se refiere al tipo mixto B, Henríquez Ureña deja abierta la posibilidad de que el eneasílabo de gaita gallega pudiera ser una variante cataléctica del decasílabo, de la misma manera que el endecasílabo de gaita gallega fuese una variante cataléctica del verso de arte mayor. Al principio de su mencionado estudio, Saavedra Molina ha señalado ya que el eneasílabo trocaico de los modernistas deriva del decasílabo bipartito en los diferentes grados.

El desarrollo histórico del eneasílabo acontece en dos planos: uno estrictamente popular, y otro artístico; así en el teatro de los Siglos de Oro ocurre la fluctuación de las dos clases. Hasta la mitad del siglo XVIII, el eneasílabo es más importante como verso de la poesía popular, con su característica fluctuación silábica, que como verso de la poesía artís-

[83] Sobre la procedencia y alcance de este verso, muy importante en Francia, véase Suchier, *Verslehre*, págs. 55 y sigs. (con bibliografía, página 69), y *Die Anfänge des franz. achtsilbigen Verses*, RF, 65, 1954, páginas 345-359.

tica. En la poesía popular la historia del eneasílabo no tiene interrupción desde el siglo XIII, como ha podido comprobar Henríquez Ureña a base de muchos testimonios. Hay que acudir a una jarcha para encontrar en el plano artístico el testimonio más antiguo del eneasílabo, y en el mester de clerecía ya tiene una importancia secundaria por ser el resultado casual de los versos fluctuantes o de la imitación directa de modelos franceses, como, por ejemplo, en la *Vida de Santa María Egipciaca.* En la poesía artística de los siglos XVI y XVII existe sólo como forma marginal, y alcanza cierta importancia en el teatro, de Lope hasta Calderón, como verso que se adapta, de manera consciente, de la poesía popular. La historia de este verso en la poesía artística empieza sólo en el siglo XVIII, cuando se diferencian y cultivan los distintos tipos rítmicos. Alcanza su máximo florecimiento con Rubén Darío y sus seguidores, y se extiende su uso unos veinte años más, hasta la Primera Guerra Mundial; luego cae en desuso, hasta que se reanima de nuevo hacia 1945.

Después de esta orientación general daremos una detenida exposición histórica.

El primer testimonio del eneasílabo en la literatura española aparece en la jarcha n.º 9 de Judá Leví, que puede fecharse en los primeros años del siglo XII; consta de cuatro eneasílabos, en lo fundamental correctos [84], con rimas consonantes (abab), por lo que esta poesía se tiene por artística. En lo que se refiere a la clase de verso, no puede considerarse ni autóctono, ni popular. En mayor proporción, el eneasílabo se encuentra en el *Misterio de los Reyes Magos,* de condición polimétrica, obra de un clérigo que pertenece también al siglo XII. Predomina la variante trocaica; sin embargo, el tipo dactílico también está bastante representado. En el mester de juglaría del siglo XIII, que lo usa en su variedad polirrítmica con predominio de la variante trocaica, el eneasílabo es un verso fluctuante. Aunque no fue empleado sistemáticamente, se mezcla

[84] Las distintas transcripciones muestran algunas dudas. Comp. el conjunto de K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Harǧas und ihre Deutungen,* ob. cit., pág. 84.

con octosílabos en la *Razón de Amor* y en los *Denuestos del agua y del vino,* de manera que no se trata de una combinación de las dos clases de verso. En la *Vida de Santa María Egipciaca* y en el *Libre dels tres Reys de Orient* es el verso predominante. Como en estos casos se trata también de imitaciones de modelos franceses en lo que respecta al contenido, no se puede dudar de que es un préstamo de la poesía francesa. Es digno de notarse que falta en la *Historia troyana.*

Antes de que el eneasílabo pudiera evolucionar, a principios del siglo XIV, hacia un verso estrictamente métrico, desaparece paulatinamente de la poesía artística. En la obra de Juan Ruiz es escaso en relación con las demás clases de verso, y sigue siendo fluctuante. Desde el siglo XV hasta el XVIII se le tiene por un característico verso popular; en esta modalidad algunos poetas cultos lo emplean ocasionalmente, sobre todo en el teatro.

Algunos ejemplos ofrece el *Cancionero de Baena* en el siglo XV [85]; en la mayoría de los casos se trata de canciones populares. De las 460 poesías del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI,* unas 100 tienen todavía una organización anisosilábica, y en su mayor parte son eneasílabos. En la poesía artística de esta época, el eneasílabo se da sobre todo en la obra de Álvarez Gato (muerto en 1496), que lo usa de manera casi correcta en el número de sílabas.

En la poesía artística del siglo XVI el eneasílabo tiene importancia secundaria. Es significativo que Gil Vicente (h. 1470-1539), poeta bilingüe, lo cultive y lo combine con decasílabos. Sirve esto de punto de apoyo para la teoría de que el eneasílabo de gaita gallega se ha de considerar como variante cataléctica del decasílabo. También Castillejo, defensor de las formas autóctonas frente a las innovaciones italianizantes, vuelve a emplearlo. Escasa resulta, sin embargo, la presencia del eneasílabo en las obras humanísticas de los poetas italianizantes del siglo XVI [86].

---

85 Números 19, 43, 314, 566.

86 Citas en H. Ureña, *Versificación,* págs. 191 y sigs.; *Estudios,* páginas 145 y sigs.

En la poesía popular sigue estando en boga, como lo demuestran numerosos ejemplos del Cancionero de Juan Vázquez, *Villancicos y canciones* (1551), y del tratado *De musica* (1577) de Francisco Salinas [87].

A fines del siglo XVI se le menciona por primera vez bajo el nombre de nonisílabo, y como verso de combinación, en la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano; la famosa *Arte poética* (1592) de Rengifo no lo cita. En la refundición de esta obra hecha por el Bachiller José Vicente (1703) se trata del eneasílabo en los capítulos VIII y XLV. A pesar de la precedencia del Pinciano, Gonzalo Correas en su *Arte grande de la lengua*, publicado en 1626, dice ser el primero que menciona el eneasílabo [88].

En los Siglos de Oro el eneasílabo pudo mantenerse como verso popular; se le empleó como verso de combinación en bailes como la chacona, capuchino, zarabanda y españoleta [89]. De mayor alcance resultó que Lope y Tirso lo introdujeran en el teatro; Lope ofrece ejemplos en *Las mocedades de Bernardo del Carpio, El viaje del alma, El serafín humano, El gran Duque de Moscovia* y en otras más, así como en el libro *Los Pastores de Belén.* Tirso demuestra tener predilección por el eneasílabo, y así lo hallamos en *Don Gil de las calzas verdes, La elección por la virtud, La venganza de Tamar, El pretendiente al revés* y en otras comedias [90]. Este auge del eneasílabo en el teatro español duró, sin embargo, muy poco: Calderón sólo lo empleó en sus obras más tempranas, y desapareció por completo en las obras de madurez, en que se valía de un criterio estrictamente isosilábico. A partir de mediados del si-

87 Citas en H. Ureña, *Versificación*, pág. 195, nota 1.

88 Ed. Emilio Alarcos García, Anejo LVI de la RFE, Madrid, 1954, página 464. Las referencias del Pinciano, en ed. Alfredo Carballo, Madrid, 1953, II, págs. 241-242, 253-254.

89 Sobre los tipos de los distintos bailes, véase Emilio Cotarelo y Mori, *Introducción a los entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, NBAE, XVII.

90 Comp. Manuel García Blanco, *Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina*, BRAE, XXIX, 1949, págs. 413-452, en especial páginas 443 y sigs.

glo XVII se le emplea en el teatro casi sólo en piezas cortas (entremeses, sainetes, etc.). Moreto (1618-1669) y Rojas Zorrilla (1607-1661), ambos seguidores de Calderón, ofrecen pocos ejemplos; así se halla en *Del rey abajo ninguno*, de este último. En el último cuarto del siglo XVII el eneasílabo desaparece por completo de la literatura dramática culta, y hasta entrado el siglo XVIII sólo se mantiene en piezas cortas.

Un hecho nuevo en la historia del eneasílabo durante los siglos XVIII y XIX es la mayor diferenciación que se establece entre sus tipos, y su consecuente empleo como verso autónomo. El primer ejemplo del empleo exclusivo de un determinado tipo rítmico (en este caso, de la variante trocaica) lo ofrece el *Tono a Santa Rosa de Viterbo* del mejicano Fray Juan de la Anunciación (primera mitad del siglo XVIII). Con Iriarte (1750-1791), y L. F. de Moratín (1760-1828) el eneasílabo entra en la poesía estrictamente métrica del neoclasicismo; un ejemplo conocido es la fábula *El abanico, el manguito y el quitasol* de Iriarte, que está escrita casi por completo en eneasílabos del tipo B.

La tendencia registrada en el siglo XVIII por distinguir los diferentes tipos del eneasílabo, continúa en el XIX; a principios del mismo se establecen definitivamente el tipo trocaico, en la *Filis llorosa* del andaluz Dionisio Solís (1774-1834); y el tipo dactílico, en la *Venus de Melilla* (1816) de F. Sánchez Barbero. En las obras de los poetas del siglo XIX, especialmente en el Romanticismo, se documentan estos diferentes tipos: así, el tipo trocaico, en Echeverría *(Estancias,* 1831), García Gutiérrez *(La vuelta del corsario)*; y el tipo dactílico, en especial en las estrofas de eneasílabos del *Estudiante de Salamanca* (1836) de Espronceda, en Zorrilla *(La entrada de Cristo en Jerusalén)*, en *La Cruz* de Avellaneda, y en *La flecha de oro* de M. A. Caro. El verso laverdaico (tipo mixto C) se encuentra por primera vez en el himno *Al arma, hijos del Cid, al arma* de Sinibaldo de Mas, y, como es natural, en la obra de G. Laverde. El tipo polirrítmico, que se remonta a modelos franceses, está representado por Juan María Maury, J. M. Heredia *(La desesperación,* según Lamartine), A. Bello *(Los duendes,* según V. Hugo), y en traducciones

del francés, por ejemplo, las de A. Lista. A pesar de los numerosos testimonios no se ha de olvidar que, en comparación con los demás versos, en el siglo XIX el eneasílabo es de orden tan sólo secundario.

El eneasílabo alcanza su mayor florecimiento y divulgación a principios del siglo actual con el Modernismo; en cuanto a la frecuencia de su uso, ocupa el tercer lugar después del verso alejandrino y del endecasílabo. La tradición popular y la imitación francesa se juntan en el eneasílabo modernista, que en el empleo polirrítmico de los tipos muestra, sin embargo, un mayor influjo de la poesía francesa. El tipo trocaico, desarrollado por primera vez por Fray Juan de la Anunciación, alcanza nuevo esplendor en *El clavicordio de la abuela* (1891) de Rubén Darío; seguido por Salvador Rueda *(Los insectos)*, Santos Chocano, Valencia, González Prada, A. Nervo, G. Mistral y otros. Menos importancia tienen los tipos dactílico y mixto. Ejemplos del empleo autónomo del tipo dactílico se encuentran ocasionalmente en Salvador Rueda *(La Paralítica)*, Unamuno *(Al pie del molino de viento)*, Lugones *(Serenidad)* y G. Mistral; y ejemplos del mixto se hallan en González Prada *(Vivir y morir)* y Alfonso Reyes *(Las hijas del rey de amor)*. El eneasílabo de los modernistas, siguiendo el modelo del octosílabo francés, se emplea, por tanto, mucho más en su forma polirrítmica que en el uso exclusivo de los distintos tipos rítmicos. También en este sentido señala el camino Rubén Darío en sus poesías *Canción de otoño en primavera* y *Santa Elena de Montenegro*, y otras; le siguen Jacinto Benavente *(Todos somos uno*, 1907), Valle Inclán, Lugones, A. Nervo, González Martínez, Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Unamuno *(Avila, Segovia, Burgos*, etc.) y A. Machado en *El sol es un globo de fuego (Del camino, V)*. El influjo francés se hace más notorio en el *Responso a Verlaine* de Rubén Darío (incluido en *Prosas profanas)* donde, siguiendo el modelo de las *Orientales* y de las *Feuilles d'automne* de Víctor Hugo, combina el eneasílabo con el verso alejandrino.

En la poesía contemporánea el eneasílabo se documenta al principio sólo en algunos escasos ejemplos, así en J. Guillén *(La Florida, Estación del Norte, Familia, A la intemperie)*, Ra-

fael Alberti *(Abril)*, García Lorca *(Baco, Suicidio, Corazón nuevo)*. Gonzalo Sobejano[91] ha observado que, después del año 1945, en que G. Mistral recibió el Premio Nobel, experimenta un considerable renacimiento, seguramente por el ejemplo de la gran escritora; ofrecen ejemplos Carlos Bousoño con nueve poesías de la *Primavera de la muerte* (1946), José Luis Hidalgo con ocho poesías en *Los muertos* (1947), José Hierro con once poesías en *Alegría*, Eugenio de Nora y Julio Maruri.

BIBLIOGRAFÍA: Julio Saavedra Molina, *Tres grandes metros: el eneasílabo...*, AUCh, CIV, 1946, págs. 5-23; también como libro, Santiago de Chile, 1946. Miguel Antonio Caro, *Del verso de nueve sílabas. Sus variedades. Su origen*, «Revista de Madrid», V, 1883, págs. 271-284; también publicado en *Obras Completas*, Bogotá, 1928, V, págs. 297-306: Manuel González Prada, *El verso de nueve sílabas*, en la miscelánea *Nuevas páginas libres*, Santiago de Chile, 1937, págs. 149-192. H. Ureña, *Versificación*, páginas 90-91, 187-199, 240-245, 284, nota 1. Le Gentil, *Formes*, págs. 452-454. T. Navarro, *Métrica*, véase en el índice: eneasílabo.

EL DECASÍLABO

En el decasílabo se distinguen dos grupos que, a su vez, se subdividen por sus respectivos tipos rítmicos: el decasílabo compuesto o bipartito y el decasílabo simple.

I. El decasílabo compuesto o bipartito se comporta como la combinación de dos pentasílabos; por esto sus acentos invariables caen en la cuarta y novena sílabas, y la cesura intensa separa los dos hemistiquios. Igual que el pentasílabo, el decasílabo compuesto conoce una variante dactílica y otra trocaica; existe, además, el tipo polirrítmico.

a) El decasílabo compuesto en su variante dactílica se compone de dos pentasílabos dactílicos con los acentos en la primera y la cuarta sílabas:

óoo óo // óoo óo
Puedo brindarte dichas sin fin.

(Bécquer, *Rima XI)*

[91] Reseña de la edición alemana, publicada en «Germanisch-Romanische Monatsschrift», XIII, 1963, pág. 339.

b) El decasílabo compuesto en su variante trocaica consta de dos pentasílabos trocaicos con los acentos en la segunda y cuarta sílabas:

o óo óo	//	o óo óo
Con vuestros pechos		abrís las sendas
que arriba indican		los Dioscuros.

(R. Darío, *Los Cisnes*, IV)

c) El decasílabo compuesto en su variante polirrítmica es la combinación de los tipos dactílico y trocaico. Se realiza de dos maneras: a) combinando hemistiquios de distinto ritmo en un mismo verso, b) alternando versos que tienen cada uno el mismo ritmo en los hemistiquios:

De orgullo olímpico sois el resumen,	o óo óo (–):	óoo óo	(troc./dact.)
¡oh, blancas urnas de la armonía!	o óo óo :	o óo óo	(troc./troc.)
Ebúrneas joyas que anima un numen	o óo óo :	o óo óo	(troc./troc.)
con su celeste melancolía.	óoo óo :	óoo óo	(dact./dact.)

(R. Darío, ídem)

II. El decasílabo simple tiene un acento invariable en la novena sílaba; requiere, además, por lo menos otro acento interior. Según la posición de los acentos interiores se distinguen tres tipos rítmicos:

a) El tipo arcaico tiene al menos un acento, y en la mayoría de los casos, otros más en el interior del verso, que caen siempre en las sílabas impares:

óo óo óo óo óo
Qui por caballero se toviere

(Final del Ejemplo III del *Conde Lucanor)*

Este tipo de decasílabo se da raras veces.

b) El tipo dactílico es la variante más habitual del decasílabo. Sus acentos rítmicos caen en la tercera, sexta y novena sílabas; las dos primeras sílabas quedan, por esto, en anacrusis, y el período rítmico se compone de dos dáctilos:

oo óoo óoo óo
No creáis invencibles ni bravos.

(Jovellanos)

Bello señala este tipo como decasílabo anapéstico

(◡◡– / ◡◡– / ◡◡– / ◡).

Una forma especial del decasílabo dactílico, desarrollado en los Siglos de Oro, es el esdrújulo; fue cultivado también por el Modernismo. Se caracteriza por empezar con una palabra esdrújula; sus acentos constitutivos caen en la primera, sexta y novena sílabas, y tiene a menudo también un acento en la cuarta:

óoo oo óoo óo
Cálamos forme el sol de sus luces,
sílabas las estrellas compongan.

(Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa de la Condesa de Paredes*)

c) El tipo mixto tiene los acentos rítmicos en la segunda, sexta y novena sílabas. Se da a veces en la obra de Juan Manuel, y fue desarrollado como una modalidad, empleada conscientemente, por Sinibaldo de Mas, que es el autor que más usa esta forma.

o óoo óoo óo
Destruye una tormenta la calma,
al sol roba la noche su brillo
y pierde con el fuego de julio
sus rosas rubicundo el abril.

(Sinibaldo de Mas)

Resumen histórico: Acerca de la procedencia del decasílabo español, igual que de su paralelo, el eneasílabo francés, no se conoce nada seguro. A pesar de que hay testimonios de decasílabos latinos en el siglo VIII, y de un decasílabo latino-provenzal [92], estos precedentes resultan demasiado escasos para ser tenidos como el origen del correspondiente verso métrico románico. Como el empleo del eneasílabo francés antiguo estuvo limitado además a los estribillos, esto hace poco probable el influjo francés sobre el decasílabo castellano. Por otra parte, es casi

92 Comp. Suchier, *Verslehre*, pág. 78: *L'alba part / umet mar / atra sol.*

seguro que el decasílabo no fue verso autóctono en Castilla. Si tenemos en cuenta el hecho de que el decasílabo se consolida en Castilla sólo en el siglo XIV, cuando al mismo tiempo el verso de arte mayor penetraba desde Galicia, se podría suponer que el decasílabo español procede de Galicia y Portugal. Si omitimos la sílaba inicial, la variante más frecuente de decasílabo con acentos en tercera, sexta y novena sílabas, puede derivarse fácilmente del endecasílabo de gaita gallega (con acentos en cuarta, séptima y décima sílabas), que tiene gran importancia como verso auxiliar del de arte mayor. La ligera fluctuación en el número de sílabas (de manera que se encuentran mezclados eneasílabos con decasílabos), el fuerte ritmo, y su empleo en estribillos y canciones de baile, todo indica también la procedencia gallego-portuguesa, como sostiene Henríquez Ureña [93]. No obstante, da que pensar el hecho de que, entre los 2376 versos de arte mayor auténticos del *Laberinto* de Juan de Mena, sólo se encuentren 39 decasílabos. Por adición de una sílaba al principio del verso, el decasílabo bipartito puede derivarse de una forma del eneasílabo, bien documentado en la poesía gallego-portuguésa, sin perder su organización rítmica:

Mi gallego está so la rama;	oo óo óoo óo
su carrilleja Menga le llama.	ooo óo óoo óo

El testimonio más antiguo del decasílabo español es de principios del siglo XIII. Se trata de la jarcha n.º 5 de Judá Leví:

Venit, la fesca iuvencennillo.
Quem conde meu coragión feryllo? [94]

El verso final, decasílabo, del zéjel n.º 82 del poeta cordobés Abén Guzmán se ha de fechar antes del año 1160:

alba, alba es de luz en nuevo día.

---

[93] *Versificación*, págs. 190 y sigs.; *Estudios*, págs. 144 y sigs.

[94] Comp. M. Pelayo, *De las influencias semíticas en la literatura española, Estudios* I, págs. 193-217. Las transcripciones reunidas en K. Heger, ob. cit., págs. 69 y sigs., difieren considerablemente en el texto y la interpretación, pero no en lo que se refiere al número de sílabas.

Con referencia a Judá Leví, Henríquez Ureña indica que sus versos corresponden «con singular exactitud al decasílabo de acento en la cuarta de los poetas gallegos» [95]. De los seis decasílabos que registra Menéndez Pidal en el *Poema del Cid*, uno solo, en todo caso, compuesto de dos hemistiquios (5 + 5) es interesante para la historia del decasílabo bipartito [96], si no se le quiere considerar más bien como un resultado casual.

Los primeros testimonios del decasílabo en Castilla se encuentran en el siglo XIV; se trata de un cuarteto en decasílabos al final del ejemplo III del *Conde Lucanor* (1335) de Juan Manuel. Debido a la mala transmisión manuscrita, este testimonio no es muy seguro. Aparte de este cuarteto, el decasílabo se da en la mencionada obra de manera aislada y como verso de combinación. A fines del siglo XIV se fechan decasílabos esporádicos en el cosaute de Diego Hurtado de Mendoza, almirante de Castilla (muerto en 1404) [97]. A finales del XIV o principios del XV pertenece también la *Pregunta* de Fray Lope del Monte que consta de tres estrofas en octosílabos con una tornada, escrita enteramente en decasílabos [98].

En los versos de arte mayor del *Laberinto* de Mena, el decasílabo tiene un papel secundario, pues se dan tan sólo treinta y nueve ejemplos.

En los tiempos más antiguos, el decasílabo se emplea principalmente en la poesía popular. Algunos ejemplos ofrecen las *Endechas de Canarias* que Pisador cita en su *Libro de vihuela* (1552), y los *Cantos de molino*, que emplean el decasílabo como verso de combinación; un ejemplo muy conocido es la canción «Molinito que mueles amores», en el primer acto de *San Isidro labrador de Madrid* de Lope de Vega. Al género popular pertenecen también los diferentes tipos de baile, como la españoleta, capuchino, catalineta, marizápalos, minué, tárraga y otros [99] de

[95] *Versificación*, pág. 50, nota 1; *Estudios*, pág. 45, nota 1.

[96] *Cid* I, págs. 90-91

[97] «Aquel árbol que buelbe la foxa», *Canc. de Palacio*, n.° 16.

[98] «El sol eclipsi, la luna llena», *Canc. de Baena*, n.° 345.

[99] Sobre los tipos de los distintos bailes, comp. E. Cotarelo y Mori, ob. cit., *Introducción*.

moda del siglo XVI al XVIII, que emplean el decasílabo como verso de combinación. Algunos tipos despertaron el interés de poetas importantes; así Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1691) y Lope de Vega (en el auto *Los cantares*) emplean la españoleta; Valdivielso, la tárraga en el auto de *El peregrino*.

Como mencionamos al tratar de las demás clases de versos, también el teatro es el que enlaza los versos y las formas populares del decasílabo con la poesía artística del mismo. Las primeras comedias emplean el decasílabo en las canciones de bailes completas que mencionamos antes, y también como verso libre, en combinaciones; así lo hace Lope en *El Cardenal de Belén;* Tirso de Molina, en *El invierno y el verano, Los gorrones* y otras. Con Calderón el empleo de los versos de gaita gallega disminuye; este autor reduce la libertad existente en cuanto a posibilidad de combinaciones en favor del uso de las regulares y fijas; y de esta manera en lugar de combinar, como era habitual hasta entonces, versos de 9, 10, 11 y 12 sílabas con otros de 5 y 6 sílabas, sólo las realiza entre versos, silábicamente correctos, de 10 y 12 sílabas, con los de 6 sílabas. A partir de mediados del siglo XVII desaparecen cada vez más las combinaciones irregulares de la poesía culta y también del teatro. Desde 1725 aproximadamente casi no se encuentra el decasílabo tal como lo emplearon Lope, Timoneda, Góngora, Tirso, Calderón y Quevedo. Una excepción es Ramón de la Cruz (1731-1794), que lo emplea no en combinación, sino puro, como verso silábico en el *Aire de vendimiadores* del sainete *La mesonerilla*:

Al pasar por un campo de flores
encontré una zagala de perlas.

En los períodos neoclásico, romántico y modernista el decasílabo alcanza su máximo esplendor. Se cultivaron ampliamente los dos tipos fundamentales, el decasílabo compuesto y el simple, diferenciando, a menudo, su forma rítmica; si se vuelve a emplear el decasílabo bipartito, esto puede deberse a la oda dirigida a Jovellanos por Moratín, «Id en las alas del raudo céfiro», y también favorecieron mucho su empleo las traducciones

de literatura clásica. El decasílabo compuesto pareció a Bello y a M. Pelayo el verso que mejor reproducía el asclepiadeo latino[100]:

> Mecenas ínclito, de antiguos reyes
> clara prosapia, oh, mi refugio.
>
> (Juan Gualberto González)

En el Romanticismo emplean el decasílabo compuesto, en su mayor parte en forma polirrítmica, Zorrilla en la Introducción a la *Leyenda del Cid* y en diversas *Serenatas moriscas;* Echeverría, en la *Guitarra* (con pies quebrados); Avellaneda, en la serenata dirigida a la duquesa de Montpensier; Bécquer, en las *Rimas* (como en las n.os XI y XV).

El Modernismo adopta la forma polirrítmica del decasílabo bipartito tal como lo desarrolló el Romanticismo. Así lo demuestran Gutiérrez Nájera *(La duquesa Job, El hada verde),* Salvador Rueda *(Las serpientes, El adiós de las aves),* Rubén Darío *(Palimpsesto, Montevideo,* «¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!»), Valle Inclán *(Rosa hiperbólica, El crimen de Medinica, La tienda del herbolario),* los numerosos ejemplos en las obras de Nervo, Jaimes Freyre, Santos Chocano, Unamuno *(Adiós, España* del *Romancero del destierro,* 1922), y también algunos autores contemporáneos. En *Hacia tierra baja* A. Machado lo combina con el pentasílabo.

De más alcance todavía fue el aumento que experimentó el decasílabo simple desde el siglo XVIII. La variante dactílica[101], empleada por primera vez por Sor Juana Inés de la Cruz como verso autónomo, predomina casi exclusivamente en el siglo XVII. Tuvo luego un apoyo en el amplio influjo de Metastasio. Iriarte lo emplea en la fábula *La avutarda*[102], y combinado con hexasílabos dactílicos, en *El sapo y el mochuelo*[103]. Jovellanos (1744-1811) lo convirtió en verso modelo para los himnos patrióticos en España e Hispanoamérica; en esto se basa aún hoy

[100] Véase M. Pelayo, *Horacio en España,* II, pág. 147.
[101] Según la terminología tradicional, el tipo anapéstico.
[102] BAE, LXIII, pág. 8.
[103] Idem, pág. 19.

su renombre general. Sin embargo, lo encontramos también aplicado en la lírica; así, por ejemplo, en *La pastorcilla enamorada*[104] de Nicasio Álvarez Cienfuegos (muerto en 1809), en *La ausente*[105] de Lista, y en *Vuelta al Sur* de Heredia.

El Romanticismo ha ampliado considerablemente el uso del decasílabo, que hasta entonces se había utilizado más que nada en canciones. Así se encuentra en la lírica filosófica de Bermúdez de Castro (*La duda, La meditación, Tristezas del crepúsculo*). Espronceda ofrece algunos ejemplos en *El Estudiante de Salamanca* y en *El Diablo mundo;* Zorrilla, en algunas partes de *Un testigo de bronce, La azucena silvestre* y en sus *Leyendas;* Avellaneda, en *La Cruz, El beduino, A la estatua de Colón;* Mármol, en *La aurora, La tarde* y *Al Plata.* La monotonía del decasílabo dactílico hizo que los poetas del Romanticismo lo empleasen como verso continuo tan sólo en composiciones cortas, como habían hecho ya algunos neoclásicos. En poesías más largas, se usa sólo en determinadas ocasiones; Bécquer lo combina con dodecasílabos (*Rima I*) y con hexasílabos (*Rima VII* y *VIII*).

Favorecido por la predilección teórica que algunos simbolistas franceses sintieron por el *vers impair* (eneasílabo francés), el decasílabo sigue siendo un verso estimado en el Modernismo; así lo demuestran abundantemente los poetas españoles e hispanoamericanos, desde Rueda hasta G. Mistral. En la poesía hímnica mantiene el prestigio que le aseguró Jovellanos; así en el *Himno de Guerra* de Rubén Darío; en *A la raza* de G. Valencia, y otros. También continúan en el Modernismo las combinaciones fijas, como las que había empleado Bécquer; la combinación alterna de decasílabos y dodecasílabos es menos frecuente (Díaz Mirón, *Ritmos;* Unamuno en varias poesías de la colección *Teresa;* González Martínez, *El forastero*); lo es más la de decasílabos y hexasílabos (Rubén Darío, *Salmo III;* Unamuno, *El coco;* Díaz Mirón, *Idilio;* Nervo, *Rincón florido,* en donde, tras el ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, cada verso empieza

---

104 BAE, LXVII, pág. 27.
105 Ídem, pág. 354.

con una palabra esdrújula de tres sílabas). Con el Modernismo el florecimiento del decasílabo se agota.

En tiempos más recientes se usa poco. Ejemplos aislados ofrecen García Lorca (*Balada de Santiago, Espigas, Idilios*), César Vallejo (*Redoble fúnebre a los escombros de Durango*).

En comparación con el tipo fundamental dactílico, las otras variantes rítmicas del decasílabo simple tienen poca importancia. El tipo trocaico se encuentra combinado con tetrasílabos en *A Dios* de G. G. de Avellaneda; posiblemente el *Conde Lucanor* le sirvió de modelo métrico. En el Modernismo fue adoptado aisladamente por González Prada en *Ternarios* y en *Los pájaros azules;* y por Díez-Canedo, en *El juguete roto.*

Sinibaldo de Mas realizó un interesante intento con el tipo mixto del decasílabo, que quedó reducido a su obra (*Pot-pourri* I, 54).

BIBLIOGRAFÍA: Milá y Fontanals, *Del decasílabo y endecasílabo anapésticos. Obras completas*, Barcelona, 1893, págs. 324-344. J. Saavedra Molina, *Tres grandes metros: El eneasílabo...*, AUCh, CIV, 1946, págs. 11 y sigs. G. Díaz Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, 1951, 2.ª ed., 1966, páginas 270 295, en varios lugares. L. Amarante de Azevedo Filho, *O verso decasíllabo em português.* Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Univ. do Estado da Guanabara, Río de Janeiro, 1962, 113 (citado según «Rev. portug. de Filologia», vol. XII, tomo II (1962/63), página 755. Trata de cuestiones de origen, técnica del decasílabo en los tiempos antiguos y modernos; bibliografía).

EL ENDECASÍLABO

En español se da el nombre de endecasílabo a todo verso que, con terminación llana, cuenta con once sílabas. Bajo este nombre se reúnen versos de muy distinta organización rítmica y procedencia. Para diferenciar unos de otros, se les ha distinguido por medio de adjetivos: común, enfático, heroico, melódico y otros [106]. Menos acertados son los términos empleados en las

[106] Un amplio conjunto de las numerosas denominaciones de tipos del endecasílabo, en Clarke, *Sketch*, págs. 335-336.

métricas del siglo XIX, y en parte, también en las del XX, cuyas características radican en los pies de verso, tales como endecasílabo yámbico, anapéstico, etc., pues la interpretación del ritmo y, por consiguiente, la clasificación del verso puede resultar diferente según distinta apreciación [107].

Para conseguir que las denominaciones de los endecasílabos resulten unívocas, señalaremos de aquí en adelante los distintos tipos rítmicos (en cuanto no representan un tipo especial) con siglas. La letra común indicará la condición análoga, y los índices numéricos, la diferenciación rítmica. Henríquez Ureña empleó esta clase de notación por vez primera en su trabajo fundamental sobre el endecasílabo [108]. Hemos ampliado el grupo del tipo A, cuidando que las siglas empleadas no sean distintas de las de Henríquez Ureña. Las denominaciones tradicionales más comunes quedan mencionadas cuando tratamos de los distintos tipos.

En el endecasílabo español se distinguen en primer lugar dos grupos, que Pio Rajna señaló como *endecasillabo a maiore* y *endecasillabo a minore* (o también *maiori* o *minori*). El fundamento de esta división es la cesura. Si tomamos por base la terminación llana en el primer hemistiquio, la cesura divide el endecasílabo en 7 + 4 sílabas *(a maiore)*; o en 5 + 6 sílabas *(a minore)*. Según la definición de Suchier, la cesura es «la cúspide rítmica en el interior del verso, que consiste en un final de palabra acentuada con fuerza seguida por una pausa sintácticamente justificada» [109]. Por esto en el grupo del tipo *a maiore*, que de aquí en adelante señalaremos por A, resulta que:

1.º La sexta sílaba tiene que llevar siempre un fuerte acento rítmico.

---

[107] Véase antes, pág. 27.

[108] RFE, VI, 1919, págs. 132-157; artículo revisado y ampliado bajo el título *El endecasílabo castellano*, en BAAL, XIII, 1944, págs. 725-824, y H. Ureña, *Estudios*, págs. 271-347.

[109] *Verslehre*, pág. 115.

2.º Según la terminación del primer hemistiquio (agudo, llano, esdrújulo) la sexta, séptima u octava sílabas forman el límite de palabra.

3.º A este final de palabra sigue una pausa justificada por el curso sintáctico. La pausa no necesita ser perceptible al oído, puesto que se sabe que la cesura admite la sinalefa; sin embargo, la cesura no debe separar palabras muy unidas.

Ejemplos:

1. Flérida para mí / dulce y sabrosa
2. «Mañana le abriremos», / respondía
3. y la cándida víctima / levanto

Conclusiones análogas se dan para el grupo del tipo *a minore*, que, a partir de ahora, señalaremos por B, con la diferencia, sin embargo, de que el acento decisivo en el interior del verso cae en la cuarta sílaba; el límite de palabra y el corte justificado en el curso de la sintaxis en la terminación llana del primer hemistiquio, se realizan después de la quinta sílaba.

Ejemplos:

1. sueño cruel, / no turbes más mi pecho
2. consuelo sólo / de mi adversa suerte.

Para evitar falsas conclusiones y por necesidad analítica, indicamos ya ahora que si bien un determinado tipo rítmico puede emplearse de manera exclusiva en una poesía o estrofa, el uso normal del endecasílabo en la poesía es el polirrítmico. Los tipos más empleados en las combinaciones polirrítmicas son los de los grupos A en sus variantes y B_2.

ENDECASÍLABOS DEL GRUPO A. — La característica de los tres tipos de endecasílabo que pertenecen a este grupo es el acento constitutivo en la sexta sílaba y la cesura que le sigue [110]. Algunos teóricos, y entre ellos Henríquez Ureña, renuncian a establecer más subdivisiones. Si se tiene en cuenta sólo el acento

[110] Para más facilidad en la exposición omitimos el acento fijo en la décima sílaba, que siempre sobreentendemos.

decisivo en la sexta sílaba, este tipo de endecasílabo se denomina endecasílabo común, propio, real o italiano.

El tipo A puro (o sea con sólo el acento en sexta sílaba), tan sólo resulta posible desde el punto de vista de la prosodia:

y sobre la muralla coronada.

(Lope, *Judit*)

Si se dijo que no puede haber más de tres sílabas en anacrusis, resulta que este verso no sería posible rítmicamente, y, al recitarlo, habría de tener otro acento, en este caso, en la segunda sílaba.

Según la posición del primer acento rítmico en la primera, segunda o tercera sílaba, se distinguen tres variantes:

Tipo A_1: Acentos en la primera y sexta sílabas.

óoo oo óo oo óo
Flérida para mí / dulce y sabrosa

Denominación: endecasílabo enfático.

Tipo A_2: Acentos en la segunda y sexta sílabas.

o óo oo óo oo óo
Revuelto con el ansia / el rojo velo

Denominación: endecasílabo heroico.

Tipo A_3: Acentos en la tercera y sexta sílabas.

oo óoo óo oo óo
despidió contra sí / rayos al cielo

Denominación: endecasílabo melódico.

ENDECASÍLABOS DEL GRUPO B. — La característica común de los endecasílabos pertenecientes a este grupo es el acento constitutivo en la cuarta sílaba, y la cesura que le sigue. El tipo puro de este grupo sólo existe desde un punto de vista prosódico, pero no en lo que respecta al ritmo. Henríquez Ureña lo señala

con la sigla B_1, que mantendremos por las razones ya dichas. El tipo B_1 puede definirse así: un acento constitutivo en la cuarta sílaba, y cinco sílabas átonas entre la cuarta y décima:

Al desempeño / de su profecía.

Igual que el tipo A puro el tipo B_1 puro no existe en teoría en lo que se refiere al ritmo. Por el carácter de la acentuación española, otro acento tiene que caer en una de las cinco sílabas comprendidas entre la cuarta y la décima, aunque por su condición morfológica resulten, en teoría, átonas; este acento verifica la función de acento de verso. Como por su proximidad a los acentos cuarto y décimo, definitorios de este tipo, el otro acento de verso no puede recaer en la quinta y novena sílabas, entonces resulta que lo hace en la sexta, séptima u octava sílabas. En el ejemplo citado, el acento secundario en *pròfecía* servirá para que en el ritmo del verso se sitúe en la octava sílaba. Por este criterio el verso alegado pertenece por su ritmo al tipo B_2.

Tipo B_2: Acentos en la cuarta y octava sílabas.

ooo óo oo óo óo
Cuelga sangriento / de la cama al suelo
el hombro diestro / del feroz tirano.

Denominación: endecasílabo sáfico, por su afinidad con la disposición acentual del verso sáfico; endecasílabo yámbico, porque los acentos constitutivos caen en las sílabas pares.

FORMAS ESPECIALES. — El tipo B_2 ha desarrollado dos formas especiales que entran en su clasificación general, pero exigen la observación de prescripciones adicionales. Son:

1) El endecasílabo sáfico en la estrofa sáfica. — Para este verso, Bello ha establecido las siguientes reglas: «El sáfico es un endecasílabo, que [...] debe acentuarse en la cuarta, octava y décima, pero en que se apetece además:

1.º Un acento sobre la primera sílaba.
2.º Que las sílabas segunda y tercera sean breves [= átonas].
3.º Que sean también breves la sexta, séptima y novena sílabas.
4.º Que el primer hemistiquio termine en dicción grave [= palabra llana].
5.º Que no haya sinalefa en la cesura.

Los requisitos 3.º y 4.º son de necesidad absoluta; todos los otros pueden dispensarse al poeta, pero es menester que use sobriamente de esta licencia, y sobre todo de la que consiste en juntar por medio de la sinalefa los dos hemistiquios» [111].

Un ejemplo que cumple todos estos requisitos es el primer verso de la oda *Al Céfiro,* de Villegas:

Dulce vecino de la verde selva

La necesidad de esta reglamentación severa se da porque este tipo de endecasílabo intenta imitar el pretendido verso sáfico clásico, que en realidad, por su ritmo, es el latino-medieval [112]. No obstante, los poetas, antes y después de Bello, se han guiado en el uso del sáfico más por sus propias intuiciones rítmicas que por reglas teóricas. En realidad, los que han querido usar en forma más estricta sáficos perfectos sólo han llegado a lograr un predominio de estos versos frente a los de estructura más libre [113].

2) El endecasílabo a la francesa. — Valen para este verso las siguientes reglas:

a) Se le trata como verso compuesto con una fuerte cesura después de la cuarta sílaba. Por lo general,

[111] *Obras completas,* VI, pág. 183 *(De los versos sáfico y adónico).*

[112] El sáfico clásico *Integer vitae scelerisque purus* (⊥⏑⊥–⊥/⏑⏑⊥⏑⊥⏑) se reprodujo en la baja latinidad como *ínteger vítae scelerísque púrus* (óoo óo/oo óo óo) conforme a la prosodia natural.

[113] Véase: estrofa sáfica.

esta cuarta sílaba es la tónica de una palabra aguda; y en el caso excepcional de que esta tónica sea la de una palabra llana, la sílaba postónica no cuenta en la medición de las sílabas del verso (cesura épica).

b) El acento obligatorio en la octava sílaba del tipo normal B_2 cabe pasarlo también a la sexta, pudiendo quedar átona la octava.

Ejemplo:

copia gentil, imagen de mi amada,
prenda de amor, pues amor la adquirió.

(A. Lista, *El retrato)*

Con la llamada cesura épica:

¡Vivan las rosas, / las rosas del amor,
[...]

(Juan Ramón Jiménez, *Mañana de la Cruz)*

Tipo B_3: Se caracteriza en grado suficiente por requerir acentos necesarios en la cuarta y séptima sílabas. En lo que respecta a la procedencia e historia conviene distinguir dos variantes del tipo B_3, aunque en la práctica no siempre se diferencien claramente:

1) La variante pura italiana del tipo B_3, que tiene los acentos sólo en la cuarta, séptima y décima sílabas, y que consta, por tanto, de tres pies:

Tus claros ojos / ¿a quién los volviste?

(Garcilaso, *Égloga I)*

Denominaciones: endecasílabo dactílico (así en Bello y T. Navarro), endecasílabo anapéstico (Milá), y otras.

2) El tipo B_3, gallego-portugués, con los acentos en la primera, cuarta, séptima y décima sílabas, de cuatro pies:

Pues otra vez de la bárbara guerra
lejos retumba el profundo latir.

(J. M. Heredia, *Himno de la guerra)*

Denominaciones: como antes se dijo y además, para mayor diferenciación también, endecasílabo gallego-portugués, endecasílabo de gaita gallega, endecasílabo de arte mayor y otras.

El endecasílabo gallego antiguo tiene una posición particular. Parece que fue empleado como tipo autónomo sólo en la *Balada laudatoria a Valle Inclán* de Rubén Darío. Tiene un acento constitutivo en la quinta sílaba, y corresponde a la agrupación de un hexasílabo y un pentasílabo, de los cuales cada uno puede ser libremente o trocaico o dactílico.

Ejemplo:

Del país del sueño / tinieblas, brillos,
donde crecen plantas, / flores extrañas.

(Rubén Darío, *Balada laudatoria a Valle Inclán)*

SOBRE LA MUTUA RELACIÓN EN LOS DISTINTOS TIPOS. — El gran número de los tipos rítmicos, que se aumentaría en el caso de que tuviéramos en cuenta los acentos prosódicos [114], sugiere la cuestión de la importancia que esta diversidad haya tenido en la historia del endecasílabo español. A pesar de que en todos los tiempos el empleo polirrítmico fue el uso normal, esta variedad de ritmos se reduce, dejando aparte algunas particularidades de la Edad Media y de los tiempos recientes, a la predilección patente de dos tipos: el sáfico (B_2) y el heroico (A_2). Al lado de estos, los demás tipos tienen menos importancia, y sólo la adquieren en determinadas formas poéticas o en algunas épocas, y ocasionalmente también en algunos poetas, y adquieren mayor importancia por lo general en su uso autónomo. Por tanto, el endecasílabo español tiene un carácter rítmico más fijo que su modelo italiano.

Al lado del tipo A_2 (heroico), los otros tipos del grupo A se encuentran casi únicamente como versos de combinaciones oca-

---

114 T. Navarro encontró entre los trescientos setenta y seis endecasílabos de la *Égloga III* de Garcilaso sólo cuarenta y cinco diferentes variantes prosódicas. Véase T. Navarro, *El endecasílabo en la tercera Égloga de Garcilaso*, «Romance Philology», V, 1951-52, págs. 205-211.

sionales, y tienen, por tanto, importancia muy limitada. Sólo en los endecasílabos de Juan Manuel, cuya transmisión manuscrita es, por lo demás, muy mala, y que siguen el modelo de Alfonso el Sabio, parece predominar el tipo A_3 frente a los tipos del grupo B. En la cantiga «Quiero seguir a ti, flor de las flores» de Juan Ruiz, de doce supuestos endecasílabos, siete acentúan la cuarta y sexta o la cuarta y octava sílabas; los restantes son del tipo A_3. Desde luego resulta muy discutible si los versos del Arcipreste de Hita pueden considerarse como endecasílabos (véase adelante págs. 147-148). En las cincuenta y ocho coplas de arte mayor del *Decir de las siete virtudes* de Francisco Imperial[115], los tipos del grupo A siguen en tercer lugar, después del sáfico y dactílico; es notable el predominio del tipo A_1 frente a los demás tipos del grupo A. En los cuarenta y dos *Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana (1398-1458), los diferentes tipos del grupo A ocupan también el tercer, cuarto y quinto lugares, después del sáfico y del dactílico; sin embargo, el tipo B_2 predomina tanto, que los otros sólo están representados en menor proporción. La preferencia casi exclusiva del tipo B_2, que no es propio del italiano, ha suscitado la duda de si los sonetos de Santillana están hechos verdaderamente al «itálico modo», o si en lo que respecta a la métrica están influidos por el decasílabo catalán de Ausias March. Sin embargo, el que las cuatro variantes propias del endecasílabo italiano se empleen de manera patente en combinaciones, hace más probable que Santillana siga modelos italianos.

Dentro del grupo A, en los mencionados sonetos, puede establecerse el siguiente orden: 1.º) A_2 (heroico); 2.º) A_3 (melódico); 3.º) A_1 (enfático). Es notable que en Santillana el tipo A_2, como más tarde en el Renacimiento, va en cabeza del grupo A.

A partir del Renacimiento se produce paulatinamente un equilibrio con el tipo B_2 a favor del A_2, de manera que ambos representan con igual derecho los tipos fundamentales del endecasílabo español. Los demás tipos del grupo A son, desde

[115] *Canc. de Baena*, n.º 250.

entonces, tan sólo tipos de combinaciones del endecasílabo polirrítmico. Como estos tipos basan su carácter en el primer acento del verso, y el comienzo de este verso admite ciertas libertades rítmicas, aceptadas por las Poéticas, no llegaron a considerarse como variantes autónomas; no tuvieron, por tanto, un cultivo independiente, y su empleo fue sólo como variantes. Con más fuerza todavía que el tipo A_2 en el grupo A, el endecasílabo sáfico (B_2) ocupa, ya en la Edad Media, un lugar relevante dentro del grupo del tipo B. Única excepción forman los endecasílabos inseguros del *Conde Lucanor*, en los que prevalecen por su proporción los del tipo A. En el Arcipreste de Hita, Imperial, y muy especialmente el Marqués de Santillana, y aun Boscán y Garcilaso, el sáfico es la base fundamental del endecasílabo español; sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI el tipo A_2 alcanza en el promedio del uso la misma proporción que el B_2.

La importancia de los otros tipos del grupo B varía según las épocas. Los tipos B_1 y B_3 tienen mayor importancia como versos usados en combinación con los dos tipos fundamentales desde los comienzos del endecasílabo español hasta Garcilaso; este poeta, por último, combina, siguiendo el modelo italiano, todos los tipos de A y B. Bajo la influencia de las Poéticas que, en su empeño de regularización, admiten por endecasílabos correctos exclusivamente los A_2 y B_2, los tipos B_1 y B_3 quedan reducidos en la poesía culta a soluciones de recurso ocasional, y, por consiguiente, son muy escasos. No obstante, el tipo B_3, cuya autonomía rítmica se había reconocido ya antes del arraigo del endecasílabo italiano, tiene su historia propia, fuera de las imitaciones italianizantes, y alcanza incluso su autonomía en el siglo XVIII y en el Modernismo.

La variante del endecasílabo sáfico en la estrofa sáfica, desarrollado sobre la base del tipo B_2, se constituye en su forma más perfecta en la obra de Villegas, en el siglo XVII [116].

---

116 Sobre el endecasílabo a la francesa, véase más adelante. Lo que no se trate de la historia de los distintos tipos en el siguiente resumen histórico general, se añade luego en los lugares correspondientes.

Resumen histórico: Es muy discutido que el decasílabo románico, base del endecasílabo español, se derive de versos latinos. No se ha de considerar la cuestión de manera tan directa y sencilla como pretende Menéndez Pelayo [117] y, siguiendo su ejemplo, T. Navarro [118], que ven en el sáfico clásico la base del decasílabo románico con acentos en la cuarta y octava sílabas; y en el senario yámbico, la del decasílabo románico con acento en la sexta sílaba [119].

En cuanto al endecasílabo español, hay razón para omitir la cuestión de los orígenes, pues por ninguna parte en la Península Ibérica este verso se ha desarrollado partiendo de una base latina; en Castilla procede de Francia y Provenza, por mediación de Cataluña, Galicia y Portugal, con la salvedad del endecasílabo gallego-portugués, verso auxiliar del arte mayor.

La historia del endecasílabo español se divide por tradición en dos grandes períodos, que se separan por la memorable conversación de Boscán con el embajador veneciano Andrés Navagero en 1526. Cierto que con esto se realza acaso demasiado a Boscán, pues, en lo que se refiere al metro, apenas supera a Santillana. Si además Garcilaso no hubiese apoyado a Boscán en su nuevo camino dando a sus innovaciones eco y reputación por medio de la gran calidad de su obra poética, los intentos de Boscán puede que hubieran quedado cortados, como ocurrió en el siglo XV con los de los imitadores de Dante; y hay que contar también como factor decisivo las ideas y formas del Renacimiento italiano, ya triunfante por toda Europa. Además, el verso de arte mayor, que era la modalidad autóctona más en competencia con el endecasílabo, y que en su florecimiento había impedido la victoria de este, en el siglo XVI pierde importancia

---

117 *Ant.*, X, págs. 141 y sigs.

118 *Métrica*, pág. 175.

119 Un conjunto de las distintas teorías (hasta 1904) del origen se encuentra en W. Thomas, *Le décasyllabe roman et sa fortune en Europe*, «Trav. et mém. de l'Université de Lille», nueva serie, fasc. 4, Lille, 1904, págs. 21 y sigs. Para orientación sobre el estado actual de la investigación, véase Suchier, *Verslehre*, págs. 58-63 (con bibliografía, págs. 69-70); y M. Burger, *Recherches*, en especial págs. 107-121.

y estimación. El clásico poeta del verso de arte mayor, Juan de Mena (muerto en 1456), no había encontrado seguidores de igual condición. De esta manera el nuevo intento de incorporar el endecasílabo italiano en España, iniciado por Boscán, pudo imponerse sobre el uso del verso de arte mayor que estaba en decadencia. Sabiendo que así se realza el mérito del poeta catalán, se puede mantener la división tradicional en la historia del endecasílabo: antes y después de Boscán, justificada no ya por el mérito de su poesía, sino por el éxito que obtuvo, puesto que sólo a partir de él tiene el endecasílabo en España una historia ininterrumpida.

I. Si se compara la importancia que el endecasílabo tuvo desde el Renacimiento en la poesía española, con el modesto papel que jugó en la Edad Media, se comprenderá que en sus principios fue un verso poco importante.

Los testimonios más antiguos de la existencia del endecasílabo se encuentran en la poesía fluctuante (*Poema del Cid; Poema de Roncesvalles*, etc.). Sin embargo, en estos poemas no hubo un uso consciente de este verso, que en ellos se ha de considerar como resultado casual dentro de la oscilación métrica de la poesía anisosilábica. Según M. Pidal el tipo B_2[120] está representado con un 6,07 % entre las cincuenta y dos diferentes clases de versos del *Poema del Cid;* el tipo A se da tan sólo dos veces[121].

En la poesía diversa de la épica en Castilla, el endecasílabo se introduce relativamente tarde, a pesar de que Alfonso el Sabio (1223-1284) lo había empleado en proporción considerable en sus poesías gallegas[122]. Los primeros testimonios del endecasílabo en Castilla se encuentran en el *Conde Lucanor* (1342) de Juan Manuel[123]. Hay que decir, desde luego, que estos ejemplos no pueden considerarse como testimonios seguros por la

---

120 Por ejemplo, «En Castejon todos se levantavan», verso 458.

121 Versos 1014 y 3539 de la edición paleográfica.

122 Comp. D. C. Clarke, *Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas*, HR, XXIII, 1955, págs. 83-98, en especial pág. 88 (con bibliografía).

123 Véase el conjunto en *Ant.*, X, pág. 172.

mala transmisión manuscrita de los textos. Parece que Juan Manuel sigue el ejemplo de su tío Alfonso el Sabio.

Se discute también la parte que tuvo Juan Ruiz en el arraigo de la poesía endecasilábica. Los versos en cuestión se encuentran en la cantiga «Quiero seguir a ti, flor de las flores» [124], siempre al comienzo de las seis estrofas:

Quiero seguir a ti, flor de las flores;	(11)
Siempre decir, cantar a tus loores;	(11)
Non me partir de te servir,	(9)
Mejor de las mejores.	(7)

(est. 1678-1683)

Hay muchas dificultades [125] para considerar, siguiendo a Tomás Navarro, los primeros versos de las distintas estrofas como endecasílabos. No es costumbre en este tiempo que haya rima interior en el endecasílabo, y tampoco que se combinen dos endecasílabos con un eneasílabo y un heptasílabo cada vez. La disposición interna de los endecasílabos supuestos ofrece también problemas. Podría tratarse de un tipo de decasílabo francés, que hasta entonces sólo se había documentado en casos aislados en la épica, y que tenía la disposición 4 + 6, con cesura intensa después de la cuarta sílaba. De esta manera tendríamos la cesura, pues Juan Ruiz, en efecto, emplea esta cesura femenina (según la terminología francesa):

Virgen muy santa, yo paso atribulado
(est. 1680)

Las dificultades métricas de la mencionada cantiga disminuyen mucho si se supone que en lugar de endecasílabos, difíciles de documentar, es una simple combinación de pentasílabos y hep-

---

124 Así en la ed. Alfonso Reyes, Madrid, 1917, pág 269.

125 Manuel de Sandoval (*Los entendidos endecasílabos del Arcipreste de Hita*, BRAE, XVII, 1930, págs. 659-663) informa sobre la procedencia, antigüedad y divulgación de la opinión de que Juan Ruiz escribiera en este caso endecasílabos.

tasílabos, como lo hacen Hanssen y Ureña [126], Sandoval (en el lugar citado) y Félix Lecoy [127]:

Quiero seguir
a ti, ¡flor de las flores!;
siempre dezir,
cantar, de tus loores;
[...] [128].

En el siglo XV, por su posible importancia en el desarrollo del arte mayor, hay que mencionar los endecasílabos del tipo B_3 (gallego-portugués); así, en el cosaute *El árbol de amor* [129].

En el siglo XV el endecasílabo ofrece tres aspectos:

a) Los endecasílabos, en Fernán Pérez de Guzmán [130], parecen por su cesura épica representar el decasílabo francés:

¡O sacra esposa   del Espíritu Santo,
de quien nasció   el sol de la justicia,
o resplandor,   o grandiosa letiçia
del parayso   e del ynfierno espanto!
(A Nuestra Señora)

Puede que Pérez de Guzmán adoptase directamente de Francia [131]

---

126 *Los metros de los cantares de Juan Ruiz*, AUCh, CX, 1902, páginas 200-201; y *El endecasílabo castellano*, RFE, VI, 1919, pag. 138; *Estudios*, pág. 288, respectivamente.

127 *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz*, París, 1938, páginas 93 96.

128 Y así lo publican los más recientes editores críticos, como Chiarini (1964, pág. 332) y Corominas (1967, pág. 620, de donde procede esta versión).

129 Por ejemplo, en los versos 18-19:

Ya se demuestra sallidlas a ver
vengan las damas la fruta coxer
[...]   *(Canc. de Palacio*, n.º 16)

130 En algunos pasajes de los *Vicios y virtudes*, en el himno *A Nuestra Señora* y en la *Oración a Nuestra Señora, en fin de toda la obra (Virgen Preciosa), Canc. siglo XV*, NBAE, XIX, págs. 587 y sigs., en varios lugares, página 704 (n.º 305) y pág. 705.

131 Esta opinión la defiende en especial Le Gentil *(Formes*, págs. 402 y sigs.). Burger se inclina hacia la suposición de que Guzmán adoptó este tipo de Galicia y Portugal, donde puede documentarse ya desde Alfonso el Sabio *(Recherches*, pág. 130 y pág. 59).

esta forma del endecasílabo, pues el decasílabo lírico tuvo gran importancia en la poesía francesa de los siglos XIV y XV, al lado del octosílabo [132]. El decasílabo lírico sólo ocasionalmente muestra en Francia la llamada cesura épica; sin embargo, la frecuencia con que se da en Pérez de Guzmán puede explicarse como la imitación de un verso procedente de una lengua de carácter oxítono, verificada en una lengua paroxítona. Como apoyo a esta hipótesis puede servir la traducción al castellano de las obras del valenciano Ausias March, hecha por Baltasar de Romaní (1539). En un intento por mantener en la traducción el decasílabo provenzal de Ausias, Romaní se vale en una medida considerable de la cesura épica. En la cita que Martín de Riquer [133] ofrece de la traducción de Romaní, aparece cinco veces la cesura épica en ocho versos.

b) En la poesía de la época alcanza mayor proporción el endecasílabo gallego-portugués (B_3); está representado en las poesías populares, anónimas, del *Cancionero de Herberay;* y se mantiene vivo hoy día en canciones populares:

Tanto bailé con la moza del cura,
Tanto bailé que me dio calentura.

Es muy importante su empleo (aunque no autónomo) como variante cataléctica del verso de arte mayor, que en el siglo XV alcanza su más alto florecimiento.

c) En el mismo siglo XV el endecasílabo italiano entra por primera vez en España mediante los ensayos de los seguidores de Dante. En Francisco Imperial, genovés de nacimiento, estos intentos son aún tímidos e imprecisos [134]. Entre los tipos de endecasílabos de las cincuenta y ocho coplas del *Decir de las siete virtudes*, emplea en primer lugar el sáfico (B_2); luego el endecasílabo gallego-portugués (B_3), afín al de arte mayor, y finalmente los del tipo A, con preferencia por el enfático (A_1). Para el examen del endecasílabo en Imperial, cuentan de manera

[132] Suchier, *Verslehre*, pág. 60.

[133] *Resumen*, pág. 51.

[134] Véase R. Lapesa, *Notas sobre Micer Francisco Imperial*, NRFH, VII, 1953, págs. 337-351, en especial págs. 350 y sig.

decisiva dos hechos: 1.º Como forma de estrofa emplea la copla ABAB:BCCB, característica del arte mayor. 2.º En cuanto al número de sílabas, sus endecasílabos no son exactos, y están muy mezclados con el arte mayor [135]. Por esta razón Tomás Navarro supone que Imperial no ha pretendido imitar el endecasílabo italiano en su aspecto silábico, sino que ha querido más bien demostrar que el endecasílabo italiano no es menos flexible que el verso de arte mayor, por lo que lo empleó valiéndose de las coplas de este arte [136].

El Marqués de Santillana es, con mas razón que Imperial, el padre del género italiano en España. Los progresos que obtuvo en el uso del endecasílabo, frente a Imperial, son considerables. Santillana busca sus modelos métricos entre los mismos petrarquistas italianos. Siguiendo su ejemplo, combina las variantes del endecasílabo italiano, con predominio del tipo B_2. Por primera vez introduce en España el tipo B_3, que en su forma italiana reduce los acentos sólo a la cuarta, séptima y décima sílabas, y por esto se distingue del verso auxiliar de arte mayor, que tiene cuatro pies de verso. Santillana lo usa por vez primera en España en una proporción considerable, y al mismo tiempo, con las sílabas bien contadas [137]. No se sabe con seguridad si los tres versos de arte mayor que se encuentran en sus sonetos, son atribuibles al propio autor o a la transmisión manuscrita. Por lo demás, también se encuentran en Garcilaso [138] oscilaciones silábicas en reducido número. Santillana finalmente dio a sus endecasílabos «al itálico modo» la forma poética más italiana: el soneto. No obstante estos logros, los en-

---

135 Véase Edwin E. Place, *Present status of the controversy over Francisco Imperial*, «Speculum», XXXI, 1956, págs. 478-484, en especial pág. 483.

136 *Métrica*, pág. 133.

137 Cf. M. Penna, *Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana*, en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», V, Madrid, 1954, págs. 253-282.

138 Comp. H. Keniston, *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*, New York, 1922, págs. 277-349. Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, I, 5.ª ed., Barcelona, 1957, pág. 517, nota 1, ofrece sugerencias para la eliminación de estas irregularidades silábicas.

decasílabos de Santillana quedaron sin sucesión en la época del máximo florecimiento del verso de arte mayor.

II. Sólo unos setenta años después de la muerte de Santillana, el endecasílabo se naturaliza definitivamente en España, y se convierte en el verso clásico de la poesía culta. Este nuevo período de su historia se inicia con la conversación que tuvo Boscán con Navagero en Granada en el año 1526, cuya relación se conserva en la carta de Boscán a la Duquesa de Soma [139]; Boscán recuerda en ella expresamente el papel decisivo de Garcilaso. Otros poetas como Sa de Miranda, Diego Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña se unieron a la nueva moda, y contribuyeron a su victoria definitiva. Los partidarios del verso de arte mayor, representantes de la tradición, hicieron, sin embargo, una seria resistencia. Los más importantes fueron Cristóbal de Castillejo, que en tono polémico disputó con los innovadores italianizantes en *Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos;* y Gregorio Silvestre, que parodió la moda de manera burlesca en la *Visita de amor.* Acostumbrados al ritmo definido del arte mayor, muchos, y no sin razón, encontraron poco satisfactorio el de los primeros endecasílabos de Boscán. Esto lo pone de manifiesto Alfonso García Matamoros en su tratado *Pro adserenda Hispanorum eruditione* cuando escribe: «A otros les suenan mejor Juan de Mena, Bartolomé Naharro, Jorge Manrique, Cartagena y el ilustrísimo Marqués Íñigo López de Mendoza, o bien las antiguas canciones que con cierto desaliño y agradable sabor de antigüedad cuentan los amores, grandes empresas y triunfales victorias de hombres esclarecidos» [140]. Encuentra a los «italianos, más artificiosos que suaves y musicales» [141].

También Lope parece deplorar la pérdida de algunos medios de expresión, propios de los antiguos metros, cuando escribe

---

139 El pasaje en cuestión está publicado en *Ant.*, X, pág. 68.

140 Alfonso García Matamoros, *Apologia pro adserenda Hispanorum eruditione,* ed. y trad. de José López de Toro, Madrid, 1943, pág. 225.

141 Ídem, pág. 223.

esto, refiriéndose en general a los versos que se usaron menos con la expansión de las formas italianas:

> Después que con los versos extranjeros,
> En quien Lasso y Boscán fueron primeros,
> Perdimos la agudeza, gracia y gala
> Tan propia de españoles...
>
> (*Filomena*, II parte (1621), BAE, XXXVIII, página 490)

El endecasílabo se impuso en el siglo XVI y, después, aun con todos los intentos de otras innovaciones, ha seguido siendo hasta hoy el verso clásico de la poesía culta española.

SOBRE ALGUNOS TIPOS Y VARIANTES. — En páginas anteriores dijimos que, desde la segunda mitad del siglo XVI, se equilibraron los tipos B_2 y A_2, y que ambos forman la base de la mayoría de los endecasílabos españoles, pero esto no significa que los demás tipos desapareciesen, ni excluye que, en algún caso concreto, un tipo distinto de los dos fundamentales pueda predominar en una poesía. Y aún puede decirse más: el empleo de un tipo o una determinada combinación de ellos es en los buenos poetas, además de una función de la variedad rítmica, un medio para lograr consciente o inconscientemente la más plena efectividad creadora de la expresión. Aún queda mucho por hacer en la investigacion métrica, y esto impide dar un resumen sintético del asunto [142].

Los tipos A:

En lo que respecta al grupo del tipo, basta la orientación expuesta en las págs. 142-144.

Los tipos B:

El tipo B_1 (con acento en la cuarta sílaba y cinco sílabas átonas hasta la décima) resulta un endecasílabo del tipo B_2

---

[142] D. Alonso, *Poesía española*, ob. cit., págs. 60 y sigs., 94 y sigs., 106 y sig., 279 y sigs., ofrece sugerencias sobre el valor expresivo de algunos tipos acentuales del endecasílabo en los siglos XVI y XVII.

o B_3, no desarrollado claramente, pues el tono secundario aparece por alguna parte en la sexta, octava o también en la séptima sílabas. Este tipo existe desde los comienzos del endecasílabo y se da también después de Boscán, aunque cada vez con menos frecuencia, y al comienzo del siglo XIX desaparece por completo. A pesar de que también aparece en la poesía italiana, ninguna poética española (ni siquiera la de Maury, 1826) lo admite como forma posible del endecasílabo. Rengifo y el Pinciano no lo mencionan, y otros preceptistas lo rechazan expresamente como deficiente. Sólo Rubén Darío, y siguiendo su ejemplo Unamuno, Juan Ramón Jiménez, los dos Machado y otros, usan como verso de combinación el tipo B_1 teniendo en cuenta su indefinido carácter rítmico.

El tipo B_2 y sus formas especiales.

Después de haber tratado antes del tipo B_2, sólo queda dar aquí alguna referencia sobre sus dos formas especiales.

a) El endecasílabo sáfico en la estrofa sáfica está tan unido a esta forma poética, que de él se tratará en el estudio de la tal estrofa.

b) El endecasílabo a la francesa. Sus antecedentes poco seguros remontan hasta el período amétrico. Sobre su existencia ocasional, en los siglos XV y XVI, véanse págs. 148-149. Lista (1775-1848), sin contar con la tradición de este verso en España, lo recoge nuevamente por imitación directa de modelos franceses, limitándose exclusivamente a la cesura masculina. En *La vergüenza* lo combina con eneasílabos agudos, y en *El retrato*[143] lo usa como metro único. Juan Ramón Jiménez en *Mañana de la Cruz* lo emplea nuevamente, aprovechando la posible cesura épica, como a finales de la Edad Media.

El tipo B_3.

I. En el resumen histórico general ya nos referimos a la existencia del tipo B_3 en la Edad Media. Por influjo de la poe-

143 Ambas poesías se encuentran en sus *Poesías inéditas*, ed. de José María de Cossío, Madrid, 1927, págs. 245 y 250. Véase también D. C. Clarke, *On the versification of Alberto Lista*, RR, XLIII, 1952, págs. 109-116.

sía popular del tipo de la gaita gallega, representada en especial en las *muinheiras*[144], se constituyó por primera vez en la península ibérica su variante característica de cuatro pies. Por su procedencia se le llama también endecasílabo gallego-portugués. En los tiempos antiguos tenía su mayor importancia como variante cataléctica del verso de arte mayor; y con él cae en desuso después de mediados del siglo XVI. Las Poéticas de los Siglos de Oro la destierran expresamente de la poesía culta. En esta época se encuentra, generalmente fluctuante, en la poesía popular cantada de gaita gallega en diversos tipos de la canción de baile, y especialmente en el minué. En la comedia de los Siglos de Oro estas cancioncillas se incluyeron ocasionalmente como intermedios; así en el primer acto de *San Isidro labrador de Madrid*[145] de Lope de Vega y en el *Don Gil de las calzas verdes*[146] de Tirso de Molina. En el marco de la canción popular, poco a poco, se constituye a finales del siglo XVII un tipo de endecasílabo autónomo, correcto en cuanto al número de sílabas. Entonces, muy a principios del siglo XVIII, entra nuevamente en la poesía culta. Esto se produce, desde luego, muy despacio y en proporción reducida. Los primeros intentos

---

144 «Cuando te vexo d'o monte n'altura». Sobre el endecasílabo en Galicia y en Portugal, véase M. Milá y Fontanals, *De la poesía popular gallega* y *Del decasílabo y endecasílabo anapésticos*, en *Obras completas*, V. H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894, págs. CXIV y CXVI-CXVII. Theophilo Braga y Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Geschichte der portugiesischen Literatur*, en GG, II, 2, § 20, 26. F. Hanssen, *Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, Valparaíso, 1900, y *Los versos de las cantigas de Santa María del rey Alfonso X*, AUCh, CVIII, 1901, págs. 337-373, 501-546. Isabel Pope, *Mediaeval Latin background of the thirteenth-century Galician lyric*, «Speculum», II, 1934, páginas 3-25. D. C. Clarke, *Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas*, HR, XXIII, 1955, págs. 83-98 (con indicaciones bibliográficas). G. Tavani, *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 1967. Sobre cuestiones de origen, véase también lo que se dice en el estudio del arte mayor.

145 «Molinito que mueles amores».

146 «Molinico, ¿por qué no mueles? / Porque me beben el agua los bueyes». Comp. H. Ureña, *Los versos de gaita gallega en las danzas*, en *Versificación*, págs. 227 y sigs.; *Estudios*, págs. 172 y sigs. M. García Blanco, *Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina*, BRAE, XXIX, 1949, págs. 413-453, en especial págs. 443 y sigs.

en este sentido, tal vez son obra de dos hispanoamericanos: el peruano Peralta Barnuevo, en su comedia *Triunfo de amor y poder*, escribe algunas series cortas de versos enteramente en endecasílabos del tipo gallego-portugués. El mejicano Fray Juan de la Anunciación lo emplea en las poesías «Al rayar la aurora» y «Al pasearse una dama por el jardín». Sólo muy entrado el siglo XVIII arraiga también en la poesía culta en España, acaso por primera vez [147] en las fábulas *La criada y la escoba* y *El ricacho metido a arquitecto* de Iriarte [148], en varios pasajes de los coros de *Padres del Limbo* de Moratín y en el *Himno de la guerra* (1826) de J. M. Heredia [149].

En el Romanticismo cae otra vez en desuso; parece que en esta época se encuentra un solo ejemplo en *Pot-pourri* (I, 59) de Sinibaldo de Mas, inclinado siempre a nuevos experimentos métricos. En el Modernismo ocurre el mayor, aunque breve, florecimiento de este endecasílabo gallego-portugués. Empieza en la poesía *Pórtico* de Rubén Darío, que antepuso a la colección *En tropel* (1892) de Salvador Rueda. La aparición de esta poesía tuvo una gran repercusión, y dio lugar a una violenta discusión sobre si Rubén fue el inventor de este verso. El mismo Darío dio la razón a Menéndez Pelayo, que identificó el verso dactílico del americano con el endecasílabo de gaita gallega (que corresponde al endecasílabo gallego-portugués). El ejemplo de Darío fue imitado muchas veces; así por Salvador Rueda en varios pasajes de *Familia sublime*, González Prada (*Minúsculas*), G. Mistral (*Palabras serenas*, *Ausencia*, *Ruth*), Alfonso Reyes (*Balada de los amigos muertos*), y por otros.

II. El tipo B $_3$, forma pura del endecasílabo de tres pies que Santillana introdujo por primera vez en España, resultó de poca importancia en la poesía española. Dentro del uso polirrítmico del endecasílabo, se encuentra ocasionalmente como verso de combinación en las obras de los petrarquistas de la primera

147 En el caso del villancico *La gaita zamorana*, de Torres Villarroel (BAE, LXI, págs. 69 y sigs.), no puede hablarse aún del uso independiente de este tipo de endecasílabo, porque aparece sólo en citas de canciones.

148 BAE, LXIII, págs. 18 y 21

149 H. Ureña, *La versificación de Heredia*, RFH, IV, 1942, págs. 171-172.

mitad del siglo XVI (Boscán, Garcilaso, Sa de Miranda y otros). En esta época, acostumbrados aún los poetas al endecasílabo de cuatro pies del verso de arte mayor, pusieron en el italiano del tipo B_3 un acento más fuerte en la primera o segunda sílaba, de las tres átonas del principio de verso:

cuàndo quisiéres, cual póbre pastór.

(H. de Mendoza, *Cómo podré cantar)*

En este proceso el endecasílabo de tipo italiano que se quería obtener se acercaba demasiado al gallego-portugués de cuatro pies, que es el verso auxiliar del de arte mayor. Sin embargo, los poetas, conscientes de un nuevo arte, querían evitar precisamente tal semejanza. También los preceptistas desde Cascales (*Tablas poéticas*, 1617) hasta Maury rechazan el tipo B_3 en sus formas de tres y cuatro pies. De ahí resulta que la variante italiana del tipo B_3 desaparece de la poesía española a fines del siglo XVI. Los ejemplos aislados que se encuentran en Cervantes, Góngora y algunos poetas posteriores han de considerarse como descuidos en el uso del endecasílabo, más bien que como testimonios de la continuación de esta variante italiana.

Sólo en Rubén Darío, que, como Santillana y Boscán, combina constantemente todos los endecasílabos, aparece nuevamente la variante italiana del tipo B_3 como verso de combinación.

La poesía contemporánea ha abandonado casi por completo el tipo B_3 en sus dos variantes. Jorge Guillén es acaso el único que lo usa en una proporción notable, generalmente combinado con versos más cortos; así en la tercera parte de *Anillo*, en *Noche encendida, El cisne, Interior;* en Alberti se encuentra en *Madrid por Cataluña;* en Miguel Hernández, en *Eterna sombra;* no obstante, se trata en estos casos de ejemplos aislados.

BIBLIOGRAFÍA: P. Henríquez Ureña, *El endecasílabo castellano,* RFE, VI, 1919, págs. 132-157; artículo ampliado y revisado en BAAL, XIII, 1944, páginas 725-828; *Estudios,* págs. 271-347. Rubén del Rosario, *El endecasílabo español,* San Juan de Puerto Rico, Monografías de la Universidad (estudios hispánicos, 4), 1944. Julio Saavedra Molina, *Tres grandes metros: ... el*

endecasílabo, AUCh, CIV, 1946, págs. 63-122; también como libro, Santiago de Chile, 1946. Dámaso Alonso, *Elogio del endecasílabo,* en *De los siglos oscuros al de oro,* Madrid, 1958, págs. 178-182. (También en *Ensayos sobre poesía española,* Madrid, 1944.) A. Carballo Picazo, *Situación actual de los estudios de métrica española: El endecasílabo,* «Clavileño», año VII, 1956, número 37, págs. 10 y sigs., con breve bibliografía razonada.

A. Bello, *Del verso yámbico endecasílabo. De los versos sáfico y adónico,* en *Obras completas,* VI, págs. 174-187. M. Milá Fontanals, *Del decasílabo y endecasílabo anapésticos,* en *Obras completas,* Barcelona, 1893, páginas 324-344. A. Morel-Fatio, *L'arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XV^e siècle et du commencement du XVI^e siècle,* «Romania», XXIII, 1894, págs. 209-231. M. Menéndez Pelayo, *El endecasílabo en la poesía castellana,* en: *Estudios,* II, págs. 111-118 (sólo hasta 1550); *Ant.,* X, caps. XLIII y XLIV, en el índice véase: endecasílabo. Joaquín Balaguer, *El endecasílabo de arte mayor y el endecasílabo italiano,* en *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana,* Anejo 13 de RdL, Madrid, 1954, págs. 161-188.

Dámaso Alonso, *La simetría en el endecasílabo de Góngora,* RFE, XIV, 1927, págs. 329-346; también en *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, 1955, págs. 117 y sigs. T. Navarro, *El endecasílabo en la tercera Égloga de Garcilaso.* «Romance Philology», V, 1951-52, págs. 205-211. Mario Penna, *Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana,* en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», V, Madrid, 1954, págs. 253-282.

EL DODECASÍLABO

En el estudio de este verso hay que distinguir, en primer lugar, entre el dodecasílabo regular y el verso de arte mayor, que en la mayoría de los casos también consta de doce sílabas, y que por su procedencia y carácter ha de considerarse como verso anisosilábico (véase: verso de arte mayor). La diferencia que existe entre ambos metros no siempre puede establecerse en un verso aislado en concreto; y en caso de duda hay que examinar la poesía entera. Si los dodecasílabos presentan fluctuación silábica y patente preferencia por el ritmo dactílico, pueden considerarse como versos de arte mayor. Si, en caso contrario, se cumple rigurosamente la igualdad del número de sílabas, se trata de una poesía escrita en dodecasílabos. Con este crite-

rio hay que considerar las imitaciones posteriores del verso de arte mayor en la obra de Iriarte, Moratín, Espronceda y otros, como tales dodecasílabos regulares, puesto que se trata, en realidad, de versos isosilábicos. El verso de arte mayor contiene las tres variantes del dodecasílabo simétrico, que históricamente se han desarrollado aparte de éste; no obstante, las posibles formas silábicas y rítmicas del verso de arte mayor no se agotan en el examen de las formas del dodecasílabo regular.

Se distinguen dos clases de dodecasílabos, según donde se encuentre la pausa en el interior del verso:

A) los tipos simétricos, con la disposición de dos hemistiquios de una misma extensión de seis sílabas cada uno.

B) los tipos asimétricos, con la disposición de 4 + 4 + 4, 7 + 5, 5 + 7 y 8 + 4 sílabas.

A) LOS TIPOS SIMÉTRICOS:

1) El tipo trocaico consta de dos hexasílabos de ritmo trocaico, con acentos rítmicos en las sílabas impares.

óo óo óo : óo óo óo
Antes que la luna delatarnos pueda
todos a los botes y a embarcarnos ya.
(García Gutiérrez, *El capitán negrero*, I, 1)

2) El tipo dactílico consta de dos hexasílabos dactílicos, de los cuales cada uno empieza con una sílaba en anacrusis. Cada período contiene un dáctilo. Los acentos se encuentran en la segunda y quinta sílabas de cada hemistiquio.

o óoo óo : o óoo óo
El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de rítmica tropa.
(A. Nervo, *El metro de doce*)

3) El tipo polirrítmico. Es la combinación libre de hemistiquios y de versos completos con los ritmos trocaico y dactílico.

De frase extranjera el mal pegadizo	dact./dact.
hoy a nuestro idioma gravemente aqueja;	troc./troc.
pero habrá quien piense que no habla castizo	troc./dact.
si por lo anticuado lo usado no deja. [...]	troc./dact.

(Iriarte, *El retrato de golilla*)

B) LOS TIPOS ASIMÉTRICOS:

1) *El dodecasílabo ternario.* — No queda rasgo de cesura intensa o normal después de la sexta sílaba. En lugar de dos hemistiquios de la misma extensión tiene la disposición de tres tetrasílabos, necesariamente de ritmo trocaico. Los acentos caen en la tercera, séptima y undécima sílabas.

oo óo oo óo oo óo
Voy, señores, a contarles un suceso.

(Sinibaldo de Mas)

2) *El dodecasílabo con la disposición* 7 + 5. — Tiene la cesura después de la séptima sílaba, y los acentos en la sexta y undécima. Por lo demás, la organización rítmica es libre y sigue las posibilidades rítmicas del heptasílabo y pentasílabo. Ocasionalmente se le denomina también dodecasílabo de seguidilla, porque une en un dodecasílabo la combinación característica de heptasílabo y pentasílabo autónomos de la seguidilla.

Metro mágico y rico que al alma expresas
llameantes alegrías, penas arcanas.

(Darío, *Elogio de la seguidilla*)

3) *El dodecasílabo con la disposición* 5 + 7. — Es la inversión del tipo anterior. Probablemente es de procedencia francesa. Tiene los acentos en la cuarta y undécima sílabas. El primer hemistiquio posee a menudo un ritmo dactílico, y el segundo, por lo general, trocaico.

Momia que duermes tu inamovible sueño
desde hace siglos, debes oir mi voz.

(Santos Chocano, *Momia incaica*)

4) *El dodecasílabo con la disposición 8 + 4.* — Sólo existe un testimonio contenido en la *Gramática Castellana* (II, 8) de Nebrija.

Resumen histórico: El dodecasílabo simétrico con sus tres variantes está unido al verso de arte mayor, en tanto que este consta de doce sílabas; en los comienzos, su historia es la misma del de arte mayor. A partir de la mitad del siglo XVI el verso de arte mayor, arrinconado por el endecasílabo italiano, cae en olvido por más de dos siglos, y con él, el dodecasílabo simétrico, que es su elemento principal. Sólo a fines del siglo XVIII el dodecasílabo se constituye otra vez dentro de la corriente que intenta reanimar el verso de arte mayor como verso isosilábico autónomo. En el Romanticismo y en el Modernismo alcanzó, junto al dodecasílabo asimétrico, cierto florecimiento. En la poesía que sigue después del Modernismo, ha perdido de nuevo importancia y estimación de tal manera que hoy es un verso de poco uso.

Sobre los diferentes tipos del dodecasílabo simétrico:

A) 1. El tipo dactílico era ya la variante principal del verso de arte mayor. Lo emplearon por primera vez, como verso autónomo y único en poesías enteras, L. Fernández de Moratín *(Al príncipe de la Paz)*[150], Arriaza y Lista *(El amor* y otras)[151]. Moratín, por cierto, no se daba cuenta de haber creado un dodecasílabo autónomo; él mismo tomaba sus dodecasílabos correctos en el número de sílabas como versos de arte mayor, y los escribió en un lenguaje arcaizante denominándolos «versos antiguos». La variante más frecuente del dodecasílabo en el Romanticismo es el tipo dactílico. Algunos ejemplos ofrecen Bermúdez de Castro *(Dios)*, Zorrilla *(El niño y la luna, A Venecia)*, Mármol *(Sol de mayo)*, Avellaneda *(Las siete palabras, Serenata de Cuba)*. En el Modernismo disminuye su estimación en favor del tipo polirrítmico; sin embargo, está todavía representado en abundancia en Gutiérrez Nájera, Rubén Darío (así en *La*

150 «A vos, el apuesto complido garzón», BAE, II, pág. 583.
151 BAE, LXVII, pág. 361.

canción de los pinos), Unamuno, A. Machado y A. Nervo, el cual celebró el mismo verso dodecasílabo en una poesía a él dedicada: *El metro de doce;* después cayó en desuso.

A) 2. El tipo polirrítmico está igualmente bien representado en el verso de arte mayor. Su forma claramente desarrollada se da por primera vez en la *Comedieta de Ponça* del Marqués de Santillana. Santillana aspiraba a una estricta regularización del verso de arte mayor, y no encontró continuadores. Sólo Iriarte presenta nuevamente el tipo polirrítmico *(El lobo y el pastor, El retrato de golilla)* [152]. Igual que Moratín, pensaba haber escrito versos de arte mayor, con referencias al modelo de Santillana. En el Romanticismo, el tipo polirrítmico tiene gran importancia, junto a la variánte dactílica, como lo demuestran las coplas de arte mayor de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, y extensos pasajes de *El estudiante de Salamanca*, poesía polirrítmica de Espronceda. En la poesía en dodecasílabos del Modernismo este tipo ocupa el primer lugar; lo cultivan en especial Rubén Darío *(Era un aire suave, El faisán)* y Valle Inclán (repetidas veces en *La pipa de Kif*, y otras). Rubén Darío enriqueció el tipo polirrítmico cuando por primera vez en *Los motivos del lobo* termina varias veces el primer hemistiquio con una palabra aguda; esta innovación se convirtió en norma en su poesía *Líbranos, Señor*. En *Viñas paganas*, de Alfonso Reyes, la terminación aguda se aplica a los dos hemistiquios. Los dodecasílabos en la poesía contemporánea son versos de poco uso; entre ellos el tipo polirrítmico es el más frecuente. En mayor proporción lo cultiva García Lorca *(Elegía, Invocación al laurel, Gacela de la terrible presencia)*.

A) 3. El tipo trocaico que, como variante del verso de arte mayor, se da con bastante frecuencia, fue el último en alcanzar autonomía. Se encuentra por primera vez en una canción del drama romántico *El capitán negrero* (I, 1) de García Gutiérrez. Sin embargo, en forma consciente sólo se le emplea en el Modernismo: Rubén Darío *(Flirt, El canto errante)*, Sal-

152 BAE, LXIII, págs. 10 y 13.

vador Rueda *(Las arañas y las estrellas)*, Santos Chocano, Amado Nervo.

Los distintos tipos del dodecasílabo asimétrico son de origen diverso; alcanzan mayor importancia en el Romanticismo y en el Modernismo, esto es, en las épocas en que se divulgó también el dodecasílabo simétrico. Sobre los tipos de este asimétrico:

B) 1. El dodecasílabo ternario parece ser de origen popular. Sus primeros usos se encuentran en los antiguos estribillos anisosilábicos de las canciones de baile. El testimonio más antiguo de su empleo consciente es una tonadilla anónima del siglo XVIII, *El chasco del perro* [153]. En el siglo XIX hay testimonios sólo en dos autores: en la octava aguda *Voy señores*, de Sinibaldo de Mas, y, como verso de combinación, en la poesía *El otoño* (1883) de Ventura Ruiz Aguilera; tiene su máximo florecimiento en el Modernismo. Como verso único lo usaron Unamuno *(No eres tuya, Credo poético,* las dos en *Poesías,* 1907) y Salvador Rueda *(Torre de las rimas)*. Con otros tipos y versos lo mezclan Rubén Darío *(La canción de los osos)*, Jaimes Freyre *(El camino de los cisnes)* y Santos Chocano *(Añoranza)*; y después se presenta en *Mariana Pineda* de García Lorca (primera escena: «Parecía el hilo rojo entre sus dedos»).

B) 2. El más importante, por su amplia divulgación, de los tipos asimétricos, es el dodecasílabo con la disposición 7 + 5. Su paralelo más cercano está en la seguidilla, que en su forma habitual consta de una estrofa de cuatro versos con el esquema 7a 5b 7c 5b. Varios investigadores afirman la relación entre el verso de seguidilla y el de arte mayor; T. Navarro lo refuta por razones del ritmo [154]. En los tiempos antiguos y aún en los primeros decenios del siglo XVII, las seguidillas se escribían en dos versos largos de doce sílabas cada uno, y entonces el número de sílabas podía oscilar dentro de límites. Por el lugar de las rimas consonantes o asonantes, se deduce que los sonidos sólo se igualan en las terminaciones de los pentasílabos. Tal disposi-

153 J. Subirá, *La tonadilla escénica,* II, Madrid, 1928, pág. 287, citado según T. Navarro, *Métrica,* pág. 312.

154 *Métrica,* pág. 161, nota 47.

ción de las rimas se explicaría (de manera análoga al caso del romance), suponiendo que la forma originaria de la seguidilla eran pareados de versos largos. Incluyendo el dodecasílabo de seguidilla, el verso de doce sílabas con la disposición 7 + 5 remontaría hasta las jarchas de los siglos XI y XII; su historia coincidiría con la de la seguidilla y sus primeras formas. T. Navarro[155] alega como ejemplo más temprano del uso correcto, en cuanto al número de sílabas del verso en cuestión, algunos estribillos de los *Nocturnos* de Sor Juana Inés de la Cruz. Su más amplia divulgación, a partir de la mitad del siglo XIX, se debe a Zorrilla. En este poeta se encuentra por primera vez en una serenata del libro *La flor de los recuerdos* (1859), en donde queda patente la relación con la seguidilla, puesto que los dodecasílabos de la serenata rematan en una seguidilla compuesta; más tarde Zorrilla lo convirtió en su verso favorito, y su ejemplo influyó en Avellaneda *(A las cubanas*, 1860), Bécquer, Rosalía de Castro y otros. En el Modernismo se sigue usando este verso, y así ocurre en muchos de los poetas más conocidos (M. Machado), en especial hispanoamericanos, tales como Rubén Darío, J. Asunción Silva, S. Díaz Mirón, Jaimes Freyre, A. Nervo y A. Reyes. Darío muestra predilección por este verso, como se ve en sus sonetos a Walt Whitman y Díaz Mirón, y también en la poesía *A Colón* y en el *Elogio de la seguidilla.* Salvador Rueda lo usa en poesías extensas, como en la *Cadena de las rimas*, *El mantón de Manila* y otras[156]. En la poesía posterior este verso ha perdido su importancia.

B) 3. Como verso autónomo el dodecasílabo con la disposición 5 + 7 tiene menos alcance. Los primeros ensayos con este metro remontan a Sinibaldo de Mas. En mayor proporción lo emplearon Santos Chocano en los noventa versos de su *Momia incaica*, y Unamuno en *Cantos sin hilo de mi niñez dorada.* Puede que se trate de una imitación directa del decasílabo francés con la disposición 4 + 6, con la particularidad de que

[155] *Métrica*, pág 262.

[156] Comp. Juan Antonio Tamayo, *Salvador Rueda o el ritmo*, «Cuadernos de Literatura contemporánea», VII, 1943, págs. 3-35, en especial páginas 19 y sigs.

la cesura épica antes admitida como licencia, se constituye en principio contando el número de sílabas como si fueran versos simples. Tiene sus precursores en el endecasílabo a la francesa (cf. págs. 148-149); así en «O sacra esposa del Espíritu Santo» (Pérez de Guzmán); «Cuanto bien tengo son pensamientos vanos» (B. de Romaní, siglo XVI). La seguidilla inversa por su disposición parecida de 5 + 7. 5 + 7 no entra en consideración como forma originaria por su poca frecuencia.

BIBLIOGRAFÍA: Véanse los párrafos: Verso de arte mayor y La seguidilla y sus formas. G. Díaz Plaja, *Modernismo frente a 98,* Madrid, 1951, 2.ª ed., 1966, págs. 280 y sigs.

EL TETRADECASÍLABO (VERSO ALEJANDRINO)

En España el tetradecasílabo es en realidad idéntico al verso alejandrino. Al lado de su forma tradicional hay en los siglos XVIII y XIX dos variantes especiales que, por la nueva manera de tratar la cesura intensa, difieren de la forma habitual. Desde J. Vicuña Cifuentes y M. González Prada existe también un tetradecasílabo de la variante trocaica y dactílica, que nada tiene que ver con el alejandrino; pero esto es sólo curiosidad métrica que aquí puede dejarse aparte[157].

El alejandrino en su forma normal es un verso largo de catorce sílabas, compuesto por dos hemistiquios heptasílabos. Los hemistiquios se separan por la cesura intensa, que no admite sinalefa ni compensación. Como los dos hemistiquios (o uno solo) pueden tener terminación aguda, llana o esdrújula, el número de sílabas del alejandrino consta, cuando menos, de doce; y cuando más, de dieciséis. Todas las variantes del alejandrino tradicional tienen en común acentos invariables y fuertes en sexta y décimotercera sílabas, y la cesura intensa obligatoria entre los dos hemistiquios. Por lo demás, la estructura rítmica depende: 1.º de la posición del acento que inicia el período, que puede caer en la primera, segunda o tercera síla-

[157] T. Navarro, *Métrica,* lo explica en los n.os 425, 426 y 479.

bas de cada hemistiquio; 2.°, de la posibilidad de combinar los hemistiquios diferentes en su organización rítmica.

El alejandrino de dos hemistiquios idénticos en su ritmo tiene, igual que el heptasílabo, tres variantes:

a) el alejandrino mixto, que se denomina así porque en su período rítmico mezcla dos pies de verso diferentes; tiene los acentos en la primera y sexta sílabas de cada hemistiquio; y empieza sin anacrusis. El acento en la primera sílaba inicia el período rítmico, que consta o de un dáctilo más un troqueo, o de un troqueo más un dáctilo.

a) óoo óo óo : óoo óo óo
era de muchas guisas ome revolvedor

(Berceo)

b) óo óoo óo : óo óoo óo
muchas cosas que eran mala-miente posadas

(Berceo)

b) el alejandrino trocaico[158] tiene los acentos en la segunda y sexta sílabas en cada hemistiquio. La primera sílaba está en anacrusis; el acento en la segunda inicia el período rítmico que consta de dos troqueos:

o óo óo óo : o óo óo óo
Finó el rastrapaia de tierra bien cargado.

(Berceo)

c) el alejandrino dactílico[159] tiene los acentos en la tercera y sexta sílabas de cada hemistiquio; por caer el acento en la tercera sílaba, las dos sílabas iniciales de cada hemistiquio quedan en anacrusis. El período rítmico consta de un dáctilo.

oo óoo óo : oo óoo óo
Demostroli la carta que en punto tenía.

(Berceo)

158 Según la terminología tradicional: «alejandrino yámbico».
159 Según la terminología tradicional: «alejandrino anapéstico».

Si se unen hemistiquios de forma rítmica diferente en un verso largo, se obtienen otras seis variantes rítmicas.

SOBRE LA RELACIÓN ENTRE ESTOS TIPOS. — Desde los comienzos prevalece en el alejandrino español la variante polirrítmica. Sólo el Romanticismo (en especial Zorrilla y sus seguidores) constituye una excepción en la que durante unos cuarenta años se prefiere, como característica del grupo, la variante trocaica, a la que se da autonomía. Por influjo de la obra de Rosalía de Castro (1837-1885), se independiza la variante dactílica. El Modernismo, que añade innovaciones procedentes del alejandrino romántico y simbolista de la poesía francesa, vuelve a la antigua polimetría.

Los diferentes tipos del alejandrino se convierten sólo muy tarde y por poco tiempo en verso autónomo, y por esto resulta poco importante para la métrica. No obstante, es casi seguro que desde el mester de clerecía esta variedad métrica sirve a los buenos poetas como recurso estilístico: «Respecto a la variedad dactílica importa advertir que, contra la ordinaria impresión de rapidez y energía de esta clase de ritmo, el alejandrino de tal tipo, al equilibrar la duración de su período trisílabo con la que presentan los de cuatro y cinco sílabas en los demás tipos, adquiere carácter especialmente lento, suave y musical. La expresión reforzada y rápida corresponde en el metro alejandrino a las variedades mixtas» [160].

FORMAS ESPECIALES DEL ALEJANDRINO.

1. *El alejandrino a la francesa.* — Según la intención de su inventor, Iriarte, el alejandrino a la francesa es un verso simple de trece sílabas [161], que ha convertido la cesura intensa tradicional en común. Entonces la sexta sílaba del primer hemistiquio, o bien, tiene que ser la tónica de una palabra aguda (a la que

[160] T. Navarro, *Métrica*, pág. 61, donde hay ejemplos de la relación entre asunto y forma rítmica en Berceo y el Arcipreste de Hita.

[161] Sinibaldo de Mas cultivó este tipo con el nombre de «tridecasílabo».

no se añade ninguna otra en su medida), o bien, la tónica de una palabra llana, cuya vocal final se une por sinalefa a la vocal inicial de la sílaba siguiente:

> En cierta catedral una campana había
> que sólo se tocaba algún solemne día.
>
> (Iriarte, Fábula VII)

J. Vicuña Cifuentes [162] y T. Navarro [163] niegan que el alejandrino a la francesa sea realmente una innovación frente al alejandrino tradicional, pues nada impide leer el alejandrino a la francesa aplicándole la cesura intensa, como no sean razones de sintaxis. De esta manera se obtiene un alejandrino normal de catorce sílabas, añadiéndole una sílaba al primer hemistiquio si termina en palabra aguda; o bien, colocando en la terminación llana un hiato entre los dos hemistiquios. A pesar de que Bello [164] recomienda la modalidad trocaica [165], el alejandrino a la francesa en realidad es polirrítmico, y no se distingue tampoco en este sentido del alejandrino tradicional. No obstante, se le puede considerar con Bello y Henríquez Ureña [166] como una forma especial, puesto que en la conciencia de los poetas que lo cultivaban era una innovación; y lo demuestra el que se evite consecuentemente la terminación esdrújula en el primer hemistiquio. El alejandrino tradicional no está sometido a reglas restrictivas de esta clase.

2. *El alejandrino ternario.* — El alejandrino tripartito es un verso simple de trece sílabas (sin cesura intensa ni cesura común), con los acentos en la cuarta, octava y duodécima sílabas. En lugar de la cesura intensa originaria se encuentran tres cortes que disponen el verso en tres grupos de cuatro sílabas, más

---

162 *Sobre el imaginario verso yámbico de trece sílabas*, en *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, 1929, págs. 13 75.

163 *Métrica*, n.° 256 y nota 21.

164 *Arte métrica*, en *Obras completas*, VI, pág. 158.

165 «Yámbico», según la terminología de Bello.

166 Sobre la historia del alejandrino: RFH, VIII, 1946, pág. 9; también H. Ureña, *Estudios*, págs. 358-359.

otra aislada que queda al final. Debido a esto, el acento característico del alejandrino tradicional en la sexta sílaba ha perdido su importancia.

Hace sonar' un ruiseñor' en lo invisi' ble.
(Darío)

Este tipo que desde Rubén se encuentra ocasionalmente combinado con alejandrinos tradicionales, apenas tiene más que el nombre de tal. Por la circunstancia de que la sexta sílaba, por lo común, es prosódicamente átona, no hay que buscar su modelo francés en el *alexandrin ternaire* de Víctor Hugo, que mantiene regularmente el acento prosódico en la sexta sílaba [167], sino en los alejandrinos de los simbolistas franceses [168].

Resumen histórico: El alejandrino deriva el nombre de su empleo en las adaptaciones francesas de la Edad Media que tratan de la historia de Alejandro Magno [169].

En España el alejandrino, caracterizado por su gran fluctuación en el número de sílabas, se encuentra ya en los monumentos literarios más antiguos del período amétrico; así, por ejemplo, en el *Misterio de los Reyes Magos*, *La Disputa del alma y el cuerpo* y, en gran proporción, en el *Poema del Cid*. En el *Cid* este verso aparece como el de mayor frecuencia en los porcentajes, y en torno de él se agrupan los demás tomándolo como «verso de eje». De los 987 versos del *Cid* que Menéndez Pidal ha estudiado 270 son alejandrinos; a estos siguen inmediatamente los versos que por su número de sílabas se acercan más al alejandrino, o sea, los de quince (216 versos) y de trece sílabas (187 versos); y los demás versos siguen a gran distancia [170]. Este hecho pudiera hacer sospechar que se hubiese intentado

---

167 *Malheur à vous! Malheur à moi! Malheur à tous!*

168 *A me peigner 'nonchalamment' dans un miroir* (Mallarmé). Comp. Suchier, *Verslehre*, págs. 66-67.

169 En Francia, el llamado alejandrino aparece por primera vez en el transcurso del siglo XII, en *Le pèlerinage de Charlemagne*. Comp. Stengel, *Verslehre*, § 60. M. E. Porter, *The genesis of alexandrin as a metrical term*, MLN, LI, 1936, págs. 528-535.

170 Véase M. Pidal, *Cid* I, pág. 87.

escribir en alejandrinos en el caso de los versos de quince y trece sílabas y que, por la insuficiente técnica o tal vez por el efecto tardío de la tradición amétrica popular, no se hubiese logrado del todo.

La aparición temprana del alejandrino en España plantea la cuestión de si hay que suponer necesariamente un préstamo de la poesía francesa [171]. Tampoco se debe olvidar que la epopeya francesa más representativa, cuyo influjo por razones cronológicas viene al caso, está escrita en decasílabos [172]. Menéndez Pidal fecha el *Poema del Cid* hacia 1140. Sin embargo, como verso épico, el alejandrino no alcanza realmente gran importancia hasta después de mediados del siglo XII. Su alcance es escaso en la lírica medieval francesa [173]. Si por las muchas dudas que se presentan en las fechas, no se puede confiar en criterios de orden cronológico [174], no debe, sin embargo, descartarse la suposición de que el alejandrino antiguo español se haya desarrollado en forma autónoma desde los mismos fundamentos latinos [175], lo mismo que en Francia; cuestión que siempre se discutió. Aparte de la fluctuación en el número de sílabas que es característica en todos los versos autóctonos, cuenta en favor de un desarrollo de esta naturaleza el patente carácter polirrítmico del alejandrino antiguo español, frente a la condición, en la mayoría de los casos, trocaica del alejandrino medieval

---

171 Comp. respecto a este problema Karl Voretzsch, *Spanische und französische Heldendichtung*, «Modern Philology», XXVII, 1930, págs. 397-409 (con bibliografía). M. de Riquer, *Los cantares de gesta franceses. Sus problemas. Su relación con España*, Madrid, 1952.

172 Según el modo de contar las sílabas en español, dodecasílabos.

173 Véase Suchier, *Verslehre*, pág. 64.

174 Comp. Paul M. Lloyd, *More on the date of the composition of the 'Cantar de Mio Cid'*, Hisp., XLII, 1959, págs. 488-491. En este artículo se encuentra un resumen de los diferentes intentos modernos de fechar la obra (con indicaciones bibliográficas); Lloyd se declara en favor de una fecha temprana.

175 Sobre la derivación del alejandrino de versos latinos, véase A. Bello, *Sobre el origen de las varias especies de versos usadas en la poesía moderna*, en *Obras completas*, VI, págs. 421-443, en especial págs. 438 y sigs.; Suchier, *Verslehre*, págs. 63-64; Burger, *Recherches*, págs. 134 y siguiente.

francés; hasta en el alejandrino del mester de clerecía, en el que no cabe duda el influjo francés, es patente que no se prefiere la variante trocaica, característica del análogo francés. De manera más natural se explica este hecho si pensamos que el mester de clerecía, que adopta del francés la observación rigurosa del número de sílabas y también la estrofa, en cuanto al verso mismo recurre a la forma polirrítmica autóctona del alejandrino; así, el influjo francés en el mester de clerecía no hubiera traído un nuevo metro, sino sólo regularizado un verso autóctono.

En la Edad Media el alejandrino alcanza su máximo florecimiento y su más extensa divulgación en la poesía del mester de clerecía de los siglos XIII y XIV; unido en estrofas de cuatro versos monorrimos, la llamada cuaderna vía, es el verso preferido desde el *Libro de Alexandre* (primera mitad del siglo XIII) hasta el *Libro de miseria de omne* (fines del siglo XIV). Entre los representantes más conocidos están Gonzalo de Berceo y Pero López de Ayala, quienes usan el alejandrino en poesías amplias en las que el número de sílabas es casi perfecto [176], mientras que las demás obras del mester demuestran una fluctuación más o menos intensa.

Cuando a principios del siglo XV el mester de clerecía se agota, el alejandrino, tan ligado a esta manera poética, pierde también importancia. Durante tres siglos sólo existe a la sombra de otros metros, casi olvidado. Los poetas de cancionero en el siglo XV se inspiraron nuevamente en modelos provenzales, y rechazaron el alejandrino, al que consideraban ligado casi exclusivamente con la estrofa de la cuaderna vía, rígida y de escaso efecto artístico. Es digno de mencionar aquí el caso curioso de que aparece otra vez en 1564, en la continuación de la *Diana enamorada* escrita por G. Gil Polo siguiendo la de Montemayor (en la canción al final del cuarto libro). No parece que sea reminiscencia del alejandrino de la cuaderna vía; Gil Polo lo

---

176 Sobre el hecho de que Ayala se separe en la parte final del *Rimado de Palacio* de una forma silábicamente correcta del alejandrino, véase página 56.

usa combinado con heptasílabos, y le da un ritmo trocaico, contrario a la antigua polimetría; añádase que él mismo denomina sus alejandrinos versos franceses [177]. El influjo francés se explica por el gran incremento que, gracias a la Pléyade, toma el alejandrino a partir de 1555. Esto debe de haber sido también decisivo para el primer soneto español en alejandrinos, que se encuentra en la introducción de la comedia *Dorotea* (1572) de Pedro Hurtado de la Vera [178].

Escaso es el uso del alejandrino en los Siglos de Oro. G. Gil Polo llamó *versos franceses (Diana enamorada,* IV) a estancias que combinan alejandrino con heptasílabo, y Carvallo así los menciona en el *Cisne de Apolo* (1602). Contados son los poetas que los usan, y estos en mínima proporción: Pedro Espinosa (1587-1650) escribe con ellos un *Soneto a la Santísima Virgen;* Alonso Carrillo, sueltos, en el *Libro de erudición poética* de su hermano Luis (1611); y Ambrosio de Salazar, pareados (1614). Juana Inés de la Cruz los usa como estribillos de villancico.

En el último cuarto del siglo XVIII el alejandrino resurge en los poetas neoclásicos. En su forma polirrítmica se encuentra por primera vez (y en mayor proporción en 1774) en *El poeta filósofo,* de Cándido María Trigueros. Este escritor creía haber encontrado una nueva clase de verso, que él llamó pentámetro; y esto demuestra hasta qué grado el alejandrino había desaparecido en la conciencia de los poetas de entonces. El ya olvidado *Loor a Gonzalvo de Berceo* (1780), escrito en la cuaderna vía por Tomás Antonio Sánchez, y publicado en su edición de las obras de Berceo, ha de juzgarse como poesía de filólogo. De más alcance para el futuro que este arcaizante ensayo de un erudito, es el empleo y cultivo del alejandrino que llevó a cabo Iriarte en las *Fábulas literarias* de 1782 [179]; a él se le debe el desarrollo del alejandrino a la francesa *(La campana y el esquilón).* Aún más cerca de este tipo, Leandro Fernández de Moratín en el epigrama *A una señorita francesa* [180] acaba sus

177 NBAE, VII, pág. 465.

178 Véase luego la parte referente al soneto alejandrino.

179 *La parietaria y el tomillo,* BAE, LXIII, pág. 7.

180 BAE, II, pág. 606.

alejandrinos a la francesa en palabra aguda, también al final de verso.

Por efectos otra vez de la influencia francesa, el alejandrino alcanzó un florecimiento importante durante el Romanticismo y el Modernismo. En la época romántica, el alejandrino tiene su mayor representante en Zorrilla, quien en 1838 publica su primera poesía en alejandrinos (*A María*), y convierte en norma artística el empleo de la variante trocaica, que Alberto Lista [181] había reanimado. El tipo rigurosamente trocaico, denominado alejandrino zorrillesco por causa de su obra, domina por unos cuarenta años la poesía española en alejandrinos; y sólo fue remplazado paulatinamente a partir de 1880 por las formas polirrítmicas, y más libres en su aspecto sintáctico, del alejandrino de Francisco Gavidia y R. Darío. Representantes típicos de este alejandrino trocaico son, aparte del mismo Zorrilla, G. García Tassara, V. Ruiz Aguilera, J. Mármol y S. Bermúdez de Castro (1817-1883), quien, por cierto, en algunas ocasiones da al primer hemistiquio una forma dactílica.

Junto a este tipo de alejandrino, las demás variantes sólo tienen importancia secundaria. Así la variante dactílica aparece por primera vez en función autónoma en una poesía de la colección *En las orillas del Sar* (1884) de R. de Castro. El alejandrino a la francesa se continuó en Sinibaldo de Mas. Algunos poetas que emplean mucho el tipo trocaico, ensayan también en algunas poesías la combinación polirrítmica; así lo hacen Echeverría, Avellaneda, Gutiérrez Nájera y otros.

En el Modernismo el alejandrino se convierte en uno de los versos más importantes. Esta época se caracteriza por el empleo consciente de las distintas variantes, en especial por reanimar el uso polirrítmico, que en el Romanticismo había sido relegado a segundo término. Añádase también que, siguiendo modelos del alejandrino romántico y simbolista de la poesía francesa, el verso relaciona de manera distinta metro y sintaxis.

---

181 *El deseo* (1822), BAE, LXVII, pág. 362.

Entre los innovadores hay que mencionar en primer lugar a F. Gavidia, de El Salvador; en 1882 empieza a imitar sistemáticamente el alejandrino romántico francés, procurando conseguir mayor libertad en el curso sintáctico del alejandrino español, que, en lo que a esto respecta, se había atenido hasta entonces a la división en dos hemistiquios. En este sentido había ya hecho antes sugerencias Sinibaldo de Mas, en su *Sistema musical de la lengua castellana* (1832), obra muy conocida entre los modernistas. Mayor importancia tuvieron los ensayos de Gavidia, por cuanto sirvieron para establecer el encabalgamiento entre los hemistiquios en los *Cantos de vida y esperanza* (1906) de Rubén. Darío mantiene en principio la organización métrica del alejandrino; en no pocas ocasiones elimina, sin embargo, la pausa que ocurre en la cesura intensa con la conveniente adecuación sintáctica, y establece la cesura rompiendo relaciones como las del artículo y sustantivo, sustantivo y adjetivo, etcétera:

De los magnates, de los : felices de esta vida,

o la pasa al interior de la palabra, y en este caso puede requerirse también la disolución del acento prosódico:

del ruiseñor prima-veral y matinal
(*Nocturno*, «Quiero expresar mi angustia», 4.ª estrofa)

Y en tanto el Medite-rráneo me acaricia
(*Valldemosa*)

De esta manera se consigue una gran flexibilidad en el alejandrino, aunque se logre a costa del acento que es propio y natural de la lengua, y con ello se ponga en peligro la forma misma de este verso [182].

182 Sobre el tratamiento de la cesura intensa en el alejandrino modernista, véase T. Navarro, *La división de esca / parme*, RFE, XIII, 1926, páginas 289-290. J. Saavedra Molina, *Tres grandes metros...*, AUCh, CIV, 1946, págs. 26 y sigs. Roger D. Bassagoda, *Del alejandrino al verso libre*, BAAL, XVI, 1947, págs. 92-101 (con numerosos ejemplos). D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, págs. 60-65 (con interesante reseña estética de este fenómeno en la nota 14 de las págs. 61 y sigs.).

Como en el Romanticismo, la variante trocaica predomina también en los comienzos del Modernismo; se da exclusivamente en Gutiérrez Nájera, S. Rueda y otros. También Antonio Machado emplea casi exclusivamente esta variante trocaica en toda su obra. Un cambio patente a favor de la forma polirrítmica lo realiza Rubén en las *Prosas profanas* (1896). Desde entonces es la modalidad rítmica más común del alejandrino modernista; así lo prueba Darío en su obra posterior, y L. Lugones, R. Jaimes Freyre, J. R. Jiménez, G. Mistral y otros. El renombre de la variante dactílica se funda en la *Sonatina* de Darío, que sirvió de modelo métrico en varias poesías a algunos poetas (S. Rueda, J. Santos Chocano, A. Nervo). El alejandrino ternario aparece por primera vez ocasionalmente como verso de combinación en la *Elegía pagana* y en el *Nocturno I* de Darío; esto fue posible por haber establecido el encabalgamiento sintáctico entre los dos hemistiquios [183]; sin embargo, nunca alcanzó autonomía. El alejandrino a la francesa fue cultivado en el Modernismo por Darío en el soneto *Los piratas* (en el *Canto errante,* 1907); Unamuno en algunos sonetos del *Rosario de sonetos líricos* (1910), y por otros. La popularidad del alejandrino ha ido después disminuyendo notablemente. De algunas formas poéticas, como el soneto, ha sido eliminado por completo. El uso polirrítmico del alejandrino predomina, aunque a veces se nota la vuelta al tipo trocaico del Romanticismo. Los poetas se apartan de las innovaciones del Modernismo, demasiado atrevidas y poco favorecedoras, especialmente en lo que respecta al trato de la cesura intensa, cuidando, como ya en su tiempo hizo V. Hugo en sus *alexandrins ternaires,* que el acento fijo del verso caiga en la sexta sílaba, y que esta posea un claro acento prosódico. Los alejandrinos de los *Tetrástrofos a nuestro señor Santiago* de Dictinio del Castillo Elejabeytia, que recuerdan la antigua cuaderna vía, están escritos enteramente en la variante dactílica.

---

183 Comp. las listas de versos ternarios de Rubén y otros poetas en J. Saavedra Molina, ob. cit., págs. 26 y sigs.

BIBLIOGRAFÍA: A. Marasso Roca, *Ensayo sobre el verso alejandrino,* BAAL, VII, 1939, págs. 63-127. P. Henríquez Ureña, *Sobre la historia del alejandrino,* RFH, VIII, 1946, págs. 1-11 (también en *Estudios,* págs. 349-360). J. Saavedra Molina, *Tres grandes metros... El tredecasílabo...,* AUCh, CIV, 1946, págs. 24-62. Sobre el alejandrino medieval: H. Ureña, *Versificación,* págs. 16 y sigs., con rica bibliografía en las notas. A. Carballo Picazo, *La situación de los estudios de métrica española,* «Clavileño», VII, 1956, número 40, págs. 54 y sigs. (con bibliografía crítica). C. Barrera, *El alejandrino castellano,* BHi, XX, 1918, págs. 1-26. P. Henríquez Ureña, *La cuaderna vía,* RFH, VII, 1945, págs. 45-47. G. Cirot, *Sur le mester de clerecía,* BHi, XLIV, 1942, págs. 5-16; *Inventaire estimatif du mester de clerecía,* BHi, XLVIII, 1946, págs. 193-209. J. Saavedra Molina, *El verso de clerecía,* «Boletín de Filología» (Chile), VI, 1950-1951, págs. 253-346. H. H. Arnold, *Rhythmic patterns in Old Spanish verse,* «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», V, Madrid, 1954, págs. 151 163. Véanse también referencias a la cuaderna vía. Sobre el alejandrino moderno y el Modernismo: E. Díez-Canedo, *Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el Romanticismo,* «Revista de Libros» (Madrid), VIII, 1914, págs. 55-65. Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío,* París, 1925, págs. 126 y sigs. Francisco Maldonado de Guevara, *La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío,* RdL, IV, 1953, págs. 9-58; *Unamuno y el verso alejandrino,* ídem, págs. 383-386. Roger D. Bassagoda, *Del alejandrino al verso libre,* BAAL, XVI, 1947, especialmente las páginas 92-101. G. Díaz Plaja, *Modernismo frente a 98,* Madrid, 1951 (especialmente el alejandrino en Rosalía de Castro, págs. 281 y sigs.). Julio Vicuña Cifuentes, *Sobre el imaginario verso yámbico de trece sílabas, Estudios de métrica española,* Santiago de Chile, 1929, págs. 13-75; *El verso anapéstico de trece sílabas,* ídem, págs. 151-156. P. Henríquez Ureña, *La métrica de los poetas mexicanos en la época de la Independencia,* «Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística», VII, 1914, págs. 19 28, y *Rubén Darío y el siglo XV,* RHi, L, 1920, págs. 324-327. Véase también la referencia del soneto en alejandrinos.

VERSOS DE MÁS DE CATORCE SÍLABAS

Con el tetradecasílabo se acaba la serie de los habituales versos regulares. Algunos versos isosilábicos más largos que tienen hasta veintidós sílabas, se dan en casos aislados en el Romanticismo y, durante algún tiempo y con más frecuencia,

en los poetas del Modernismo (especialmente en Hispanoamérica). En su constitución pueden distinguirse dos tipos:

1) Versos largos compuestos, formados mediante la combinación de dos versos autónomos; por ejemplo, de un verso de siete sílabas unido a uno de ocho resulta otro de quince.

2) Versos largos uniformes, que por su ritmo resultan ser la repetición de un mismo pie de verso, como el siguiente dactílico de dieciocho sílabas:

o óoo óoo óoo óoo óoo óo
el nido amoroso de granzas y plumas del árbol colgado.

Estos metros se distinguen de los versos libres en que mantienen fijo el número de sílabas. Los ejemplos correspondientes no pasaron de ensayos esporádicos; por eso basta con enviar al libro de T. Navarro [184], para una orientación en esta materia, y a la bibliografía de Carballo Picazo.

184 *Métrica*, págs. 510-514.

CAPÍTULO II

LA POESÍA ANISOSILÁBICA EN LA EDAD MEDIA Y EN LA POESÍA TRADICIONAL

Se puede suponer con seguridad que un período amétrico [1] precedió en Francia e Italia [2] al isosilabismo riguroso. Sin embargo, esta fase de ametría termina en estos países al comien-

[1] La limitación que se expresa en el título de este capítulo excluye los versos libres, también anisosilábicos, y los intentos de poesía erudita cuantitativa, que siguen modelos de la Antigüedad. Sobre el verso libre véanse las indicaciones dadas en págs. 78-80. Sobre los versos cuantitativos informa T. Navarro, *Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española*, RFE, VIII, 1921, págs. 30-57 (con bibliografía).

[2] D. Norberg (en *La poésie latine rythmique au haut moyen-âge*, ob. cit., e *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958) señala versos silábicamente irregulares en la poesía latina rítmica. Como ejemplo conocido de una poesía temprana de oscilación silábica: la *Séquence de Sainte Eulalie*. Más detalles en M. Pidal, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. (Orígenes de la épica románica)*, Madrid, 1959, págs. 23 y 421. J. Horrent (en *Le pèlerinage de Charlemagne*, «Bibliothèque de la Fac. de Philosophie et Lettres de l'Univer. de Liège», CLVIII, París, 1961, págs. 128 y sigs.) aboga por una opinión contraria. Respecto a Italia, véase Giulio Bertoni, *La più antica versificazione italiana*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXIII, 1939, págs. 256-261, donde se dice entre otras cosas: «Prima, in Italia, la poesia volgare era ametrica, il che non vuol dire senza ritmo, ma bensì senza sillabismo fisso.» Comp. también el valioso e interesante artículo de Cl. Margueron *Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du XII^e^ siècle*, «Neophilologus», XXXV, 1951, págs. 80-91 (con abundantísima bibliografía). A. Monteverdi, *Regolarità e irregolarità sillabica del verso epico*, «Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. M. Delbouille», II, Gembloux, 1964, págs. 531-544, previene contra la estimación exagerada de la importancia de los versos anisosilábicos.

zo de la época literaria, al menos en el marco de la poesía culta. De esta manera sólo unos testimonios aislados en la transmisión manuscrita y algunos vestigios documentan o permiten una consideración sobre el estado anterior a la métrica silábica. En la España medieval, por el contrario, el anisosilabismo llega hasta muy entrada la época literaria y se documenta ampliamente en importantes monumentos literarios. El anisosilabismo ha planteado los problemas de la transmisión manuscrita y de sus comienzos, así como la cuestión de esta clase de verso, y ha despertado un especial interés en los dominios de la investigación, sin que se haya logrado un acuerdo convincente en las soluciones.

Como existen investigaciones detenidas y amplias sobre el verso épico y las clases de versos líricos fluctuantes, nos contentamos con algunas referencias de orientación que se limitan al antiguo verso épico y lírico y al verso de arte mayor [3].

EL VERSO ÉPICO

El verso épico juglaresco es un verso largo, compuesto, dividido por la cesura intensa. Estudiándolo con los mismos métodos que el verso silábico, resulta que oscila entre las cifras extremas de diez y de veinte sílabas; en la mayoría de los casos, sin embargo, tiene una extensión de catorce, quince y trece sílabas, dispuesta en combinaciones de hemistiquios de 7 + 7, 7 + 8 y 6 + 7 sílabas (ordenadas según la frecuencia de su uso) [4]. A estos criterios objetivos hay que añadir que cada he-

[3] Más adelante trataremos de otros versos también anisosilábicos por su presunta procedencia, y luego convertidos prácticamente en silábicos; así el verso de romance con respecto al octosílabo, y el verso de seguidilla con el dodecasílabo.

[4] Según M. Pidal, la proporción de los hemistiquios entre 6 y 9 sílabas, en el *Poema del Cid* y en *Roncesvalles*, se presenta así:

	7	8	6	9
Cid	39 %	24 %	18 %	6 %
Roncesvalles	39 %	26 %	13 %	10 %

(*Tres poetas primitivos*, Col. Austral, n.º 800, Buenos Aires, 1948, pág. 54)

mistiquio tiene al final un fuerte acento fijo de verso, pero estos hechos pueden interpretarse de varias maneras.

Antes de proseguir en su examen, hay que plantear la cuestión de la autenticidad del texto poético en relación con los efectos de la transmisión manuscrita. La respuesta de la investigación no ha sido siempre afirmativa; sin embargo, se ha impuesto por lo general, y especialmente desde las investigaciones de M. Pidal (1908), la tesis de que la ametría en el poema épico medieval se debe a los autores, y no a descuidos y errores de los copistas. Un argumento importante en esta cuestión es que los versos que en el *Cid* se dan más de una vez, vuelven a aparecer siempre en forma amétrica; y esto significa una repetición poco probable si la suponemos debida a faltas originadas en la copia del texto. Por esto no parecen hallar justificación enmiendas establecidas en gran escala sólo con la finalidad de restablecer una presunta regularidad métrica.

Distinto sería el caso de los poetas que aspirasen a un verso métrico regular, pero que no lo lograran por falta de habilidad. Respecto a esto se había pensado en si este pudiera ser el alejandrino (7 + 7), que en el *Cid* es, como dijimos, el verso que sirve de eje en las cifras de oscilación. Por otra parte, hay que considerar que los poemas representativos de la épica francesa que han podido por razones de cronología influir en los españoles, se escribieron en decasílabos franceses con la disposición 4 + 6, y a ellos habría de corresponder el dodecasílabo español, en la disposición 5 + 7[5]. Además, no es probable que poetas y juglares con un sentido artístico como el que muestra el texto del *Poema del Cid,* tuvieran tan poca habilidad en cuestiones formales, y que, de habérselo propuesto, no hubieran logrado mejor fortuna con el verso medido. En todo caso habrían sabido evitar un tan gran número de versos irregulares como aparece en el Poema, cualquiera que hubiese sido la supuesta norma que quisieran seguir.

Ch. V. Aubrun intenta con mayor pormenor reducir el verso del *Cid* al endecasílabo, alejandrino y otro verso también de

---

[5] Veánse págs. 163-164.

catorce sílabas con la disposición 6 + 8 (contando siempre según la manera española); sin embargo, esto sólo resultó posible mediante una gran alteración del texto [6]. Convencen todavía menos las soluciones de compromiso que toman por base la incapacidad de los poetas, tan difícil de comprobar; quieren ver en el verso del *Cid* o una mezcla malograda del endecasílabo francés y el alejandrino o hemistiquios de ocho sílabas todavía no logrados o, finalmente, un cruce del verso largo germánico y el alejandrino francés.

La poca probabilidad del influjo francés en la métrica del *Poema del Cid* conduce a suponer la procedencia española de este verso. Si ponemos de relieve con Menéndez Pidal la gran importancia de los versos de catorce, quince y trece sílabas, el verso del *Cid* puede considerarse como un alejandrino procedente de los mismos fundamentos latinos que en el resto de la Romania, y desarrollado de manera autóctona. Parecen demostrarlo su condición polirrítmica y amétrica a la vez, consecuencia de su carácter autóctono español; y el hecho de que ambas modalidades persisten en la poesía del romancero, y también en algunos géneros líricos.

La última tesis antes citada parece la más probable entre las que se fundan en la base silábica del verso, pues explica la particularidad de la métrica del *Cid* sin alterar el texto conservado ni el sentido; además está conforme con modalidades análogas de la poesía española. Aun así, claro está, el problema queda en pie, pues como en realidad se desconoce la esencia del verso del *Cid*, hay que contar con la eventualidad de que medir sus sílabas no sea método apropiado para el mismo; y el resultado, por consiguiente, sería entonces casual e inadecuado para explicar el carácter de este verso. Algunas pruebas verificadas en el *Cantar de los Nibelungos* me han demostrado que con la medición de las sílabas pueden deducirse también versos de determinada extensión (¡incluso el número de sílabas

---

6 Véase Ch. V. Aubrun, *De la mesure des vers anisosyllabiques médiévaux. Le «Cantar de Roncesvalles»*, BHi, LIII, 1951, págs. 351-374, en especial pág. 355.

del alejandrino!), y determinadas combinaciones de hemistiquios. No obstante, el resultado no aportaría nada para el conocimiento del verso del *Cantar de los Nibelungos*, ni contribuiría fundamentalmente al conocimiento de su carácter.

Si renunciamos a la medición de las sílabas, se nos presenta otra clase de perspectivas y distintos problemas. En primer lugar hay que plantear la siguiente cuestión: ¿De qué otro modo podría asegurarse el ritmo imprescindible en toda clase de metro si el verso español autóctono no observaba un número fijo de sílabas? La respuesta depende, en forma decisiva, de si consideramos el verso del *Cid* o como para ser interpretado en recitación hablada (y en todo caso con un acompañamiento instrumental) o como cantado. Considerándolo como verso hablado, los acentos de la cesura intensa y de final de verso por sí solos no bastan para su organización rítmica, sino que hacen falta otras sílabas prosódicamente tónicas, cuyo número desde Delius se ha precisado de diversa manera [7]; estas sílabas llevarían únicamente el ritmo, de modo parecido a los *ictus* del verso germánico que tiene bastante libertad en lo que respecta al número de sílabas átonas (*Freiheit in der Senkung*). De ahí que se dedujese la posible procedencia visigoda de este verso [8]. En cambio, el ritmo se señala de manera suficiente mediante la cesura intensa y el final de verso, por la recitación entonada, al modo del salmo latino, sin que se hubiese de respetar número de sílabas. Los únicos criterios del verso del *Cid*

---

7 Tomás Navarro (en *Métrica*, pág. 35, nota 16) muestra cómo estas cifras divergentes pueden concordarse; el examen fonético experimental de los primeros cinco versos del *Cid* arrojó el siguiente resultado: «*a)* dos tiempos marcados en cada hemistiquio; *b)* períodos de duración análoga, aunque de distinto número de sílabas; *c)* pausas entre los hemistiquios y entre los versos, más breves las primeras que las segundas; *d)* período de enlace de hemistiquios y de versos, de extensión semejante a la de los períodos ordinarios. La mayor o menor rapidez de la lectura afecta al valor de las cifras, pero no altera sus proporciones».

8 W. E. Leonard trata de defender con argumentos filológicos la procedencia visigoda del verso de la épica juglaresca apoyándose en R. A. Hall, *Old Spanish stressed time verse and Germanic superstratum*, «Romance Philology», XIX, 1965, págs. 227-234 (con rica bibliografía).

que no se discuten, corresponden precisamente a estas condiciones, sin necesidad de alterarlos. Por esto, la tesis de H. Gavel es muy plausible porque busca el modelo y origen del verso del *Cid* en los salmos de la iglesia, aún más en cuanto que existen las condiciones históricas y temáticas del influjo del salmo eclesiástico [9].

El verso épico en lo fundamental se encuentra con las mismas características en el *Poema del Cid* y en el fragmento del de *Roncesvalles*. En *Los Infantes de Lara* y *Las Mocedades de Rodrigo*, de transmisión fragmentaria, se hace patente la penetración del octosílabo en los hemistiquios, sin perder por esto la ametría antigua. El verso épico antiguo desaparece cuando el cantar de gesta tiende hacia formas más cortas, como se anuncia en *Las Mocedades de Rodrigo* de la segunda mitad del siglo XIV.

BIBLIOGRAFÍA: R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, 1.ª ed., 1908; 2.ª ed., Madrid, 1944-1946, I, págs. 76-103 (con adiciones bibliográficas y breves reseñas de las recientes tesis más importantes en el vol. III, páginas 1174-1176); *Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII*, RFE, IV, 1917, págs. 105-204, en especial págs. 123-138; *Romancero Hispánico. Teoría e historia*, I, Madrid, 1953, cap. IV; *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. (Orígenes de la épica románica)*, Madrid, 1959. Índice de temas: verso épico. Amplia reseña crítica de las recientes hipótesis en S. G. Morley, *Recent theories about the meter of the Cid*, PMLA, XLVIII, 1933, págs. 965-980. J. Horrent, *Roncesvalles. Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, París, 1951, págs. 66-86 (con bibliografía en las notas). Ch. V. Aubrun, *La métrique de Mio Cid est régulière*, BHi, XLIX, 1947, págs. 332-372; *De la mesure des vers anisosyllabiques médiévaux: Le «Cantar de Roncesvalles»*, BHi, LIII, 1951, págs. 351-374. H. H. Arnold, *Rhythmic patterns in Old Spanish verse*, «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», V, Madrid, 1954, págs. 151-163. A. Monteverdi, *Regolarità e irregolarità sillabica del verso epico*, «Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. M. Delbouille», II, Gembloux, 1964, págs. 531-544. F. Mal-

---

9 *De coro, decorar*, en «Homenaje a R. Menéndez Pidal», I, Madrid, 1925, pág. 148, nota 1.

donado de Guevara, *Knittelvers 'verso nudoso'*, RFE, XLVIII, 1965, páginas 39-59.

EL VERSO DEL ROMANCERO

Tratamos del verso del Romancero en el estudio del octosílabo, y para más referencias, véase también el párrafo sobre el romance cuando se expongan las formas de estrofa.

EL VERSO LÍRICO AMÉTRICO DEL SIGLO XIII

El verso lírico juglaresco, tal como se encuentra en poesías cortas del siglo XIII, especialmente en los debates, muestra en la medición de las sílabas una disposición semejante a la del antiguo épico; no obstante, y aunque los versos tienen a menudo una extensión considerable, se distingue de este por tener como base el eneasílabo [10] o el octosílabo [11]. Cuando se trata de imitaciones de modelos franceses, los que son octosílabos isosilábicos medidos a la francesa, se ajustan a la ametría autóctona española. Las imitaciones, escritas sobre todo en eneasílabos, se atienen más a los modelos, mientras que el predominio de los octosílabos en poesías de esta clase se debe a usos locales o a la circunstancia de que el modelo inmediato de la obra ya no es el original francés, sino una refundición española [12]. En el verso lírico de esta época los metros más cercanos a estos, se agrupan, como en el caso del *Cid*, alrededor de un verso que sirve de eje: en *Elena y María* se da para una base de octosílabo, según Menéndez Pidal, la serie de 8, 7, 9, 6, 10, 11, y en el *Libre dels Tres Reys de Orient:* 8, 9, 10, 7, 6, 11, 4, 12, 13, 5; y para la base de eneasílabos en *Santa María Egipciaca,* la serie 9, 10, 8, 11, 7 [13].

---

10 Así en la *Vida de Santa María Egipciaca* y en «Eya velar» del *Duelo de la Virgen* de Berceo.

11 Así en la *Razón de amor* y en *Elena y María.*

12 Comp. M. Pidal, *Elena y María,* RFE, I, 1914, págs. 95-96.

13 *Ob. cit.,* págs. 94 y 95.

El verso lírico del siglo XIII que, como en el caso de *Elena y María,* oscila entre cinco y quince sílabas, se convierte en el siglo siguiente en otro, cuya fluctuación silábica es mínima, y que puede equilibrarse mediante anacrusis. En la poesía popular conserva este carácter fluctuante a través de los siglos [14]. En cambio, la poesía culta del siglo XV, sobre todo la trovadoresca, ofrece ya un verso rigurosamente silábico.

Para más amplia orientación, véase el estudio de los diferentes versos silábicos, donde en los párrafos relativos a la historia de cada uno se hacen referencias a este aspecto de su desarrollo.

BIBLIOGRAFÍA: R. Menéndez Pidal, *Elena y María,* RFE, I, 1914, págs. 93-96 (trata también de *Santa María Egipciaca); Algunos caracteres primordiales de la literatura española,* BHi, XX, 1918, págs. 205-232, y como Introducción de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* I, Barcelona, 1949, págs. XIII-LIX (Observaciones métricas sobre *Elena y María, Razón de amor, María Egipciaca, Libre dels tres Reys de Orient, Cántica del velador); Romancero,* I, cap. IV. H. Ureña, *Versificación,* en especial páginas 25 y sigs.; *Estudios,* págs. 29 y sigs.; *Problemas del verso español. La versificación fluctuante en la poesía de la Edad Media (1100-1400),* «Cursos y Conferencias», IX, Buenos Aires, 1936, págs. 491-505. Un estudio detenido de la métrica del *Libre dels tres Reys de Orient,* en la edición y comentarios de Manuel Alvar, *Libro de la Infancia y Muerte de Jesús* (nuevo título de la obra, propuesto por el editor), Madrid, 1956, páginas 45-66.

EL VERSO DE SEGUIDILLA

Véase el estudio sobre: «El dodecasílabo» y «La seguidilla y sus formas».

EL VERSO DE ARTE MAYOR

Junto al metro de la épica juglaresca, el verso de arte mayor es el más discutido de la métrica española. Por su gran variedad se le llama el Proteo de los versos españoles; se pre-

[14] La exposición clásica de la métrica irregular se halla en H. Ureña, *Versificación;* y con el título *La poesía castellana de versos fluctuantes,* en *Estudios.*

senta simple y compuesto, y como silábico y como anisosilábico, regularizado por pies de verso. Las definiciones de este verso son muy diferentes; dependen de cómo se considere su origen y carácter, y de los poetas en que se estudie.

La definición, neutral y con menos prejuicios, de Michel Burger[15] puede explicarse así: se trata en sus orígenes[16] de un verso largo, dispuesto para la cesura intensa, cuyos hemistiquios son fluctuantes en el número de sílabas y se influyen mutuamente con la finalidad de lograr un equilibrio aproximado en la extensión del verso entero. Debido a la oscilación del número de sílabas, los acentos obligatorios al final de cada hemistiquio no pueden caer siempre en una sílaba determinada, sino que se encuentran, por orden de frecuencia, en la quinta o cuarta, y raras veces en la sexta sílaba. Esto significa que los hemistiquios pueden formarse con un hexasílabo, un pentasílabo o un heptasílabo, los cuales a su vez, pueden tener las tres terminaciones posibles en el verso español.

Antes de Juan de Mena se dan en casos aislados algunas excepciones en este arte mayor, acaso muy importantes en la cuestión de los orígenes: en ellas el primer hemistiquio tiene un acento fijo en la tercera sílaba en lugar de la cuarta;

Porque cesen   tan grandes dolores[17].
Quanto somos   más dignos de pena[18].
Ha el omne   asoluto poder[19].

Si tenemos presente que este caso se reduce exclusivamente al primer hemistiquio, que la tercera sílaba es siempre la tónica de una palabra llana y que los versos de esta clase cons-

---

[15] *Recherches*, pág. 35.

[16] «La originaria separación completa o independencia de los hemistiquios en este verso [de arte mayor], como en el alejandrino, se ve claramente en la poesía de los primeros poetas del arte mayor, en la cual dos acentos rítmicos aparecen a veces separados solamente por la cesura: "A donde bivió cinco mill años" *(Canc. de Baena*, pág. 388)». D. C. Clarke, *El esdrújulo en el hemistiquio de arte mayor*, RFH, V, 1943, pág. 273.

[17] *Rimado de Palacio*, 813, BAE, LVII, pág. 452.

[18] Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, n.º 271, estrofa 122.

[19] *Canc. de Baena*, n.º 522, estrofa 20.

tan numéricamente siempre de diez sílabas, esta excepción de la norma explica la cesura lírica tal como se presenta en el decasílabo provenzal de la disposición 4 + 6, cuyo influjo parece notarse también aquí por la disposición y el número de sílabas [20]. El tercero de los ejemplos corresponde exactamente por su ritmo al decasílabo provenzal con cesura lírica; los otros dos corresponden al mismo, aplicándoles la ley de Mussafia.

Prescindiendo de este caso especial y aislado, se dan nueve posibilidades en el número de sílabas, de acuerdo con las variaciones admitidas antes y después del último acento de cada hemistiquio. Estas posibilidades, que T. Navarro [21] ha reunido y documentado con material de obras de Foulché-Delbosc y Saavedra Molina, son:

a) El hemistiquio es un hexasílabo:

A e vi despojados
B o flor de saber
C de nuestro retórico

b) El hemistiquio es un pentasílabo:

D dádiva santa
E ovo logar
F no governándome

c) El hemistiquio es un heptasílabo:

G Aristóteles cerca
H en aquellos que son
I e non veo los príncipes

A excepción del hemistiquio de cuatro sílabas (antes citado), que sólo se encuentra como primer hemistiquio, los demás pueden combinarse libremente en primer o segundo lugar. En

[20] Véase, sobre los problemas de tales versos, Le Gentil, *Formes*, páginas 387 y sigs., y Burger, *Recherches*, pág. 37, nota 1.
[21] *Métrica*, pág. 92.

la teoría, el verso de arte mayor oscila, por consiguiente, entre ocho y dieciséis sílabas contadas. En la práctica no se agotaron las posibilidades de cesura intensa y final del verso, pero el número de las variantes que en realidad existe es considerable, especialmente antes de Juan de Mena; además, cada autor prefiere una u otra combinación. Juan de Mena se limita a treinta y seis combinaciones de hemistiquios, de las cuales sólo dos de ellas constituyen el 80 % de la totalidad. El siguiente cuadro de T. Navarro lo demuestra claramente [22].

A - A	Suplico me digas	de dónde veniste	54 %
D - A	Fiz de mi duda	complida palabra	26 %
A - B	Sus pocos plazeres	según su dolor	5 %
D - B	Desque sentida	la su proporción	3 %

(Mena, *Laberinto*)

El paradigma pone de manifiesto que en el *Laberinto* la forma dodecasílaba del verso de arte mayor de la disposición 6 — 6 (con terminación llana) va en primer lugar. Es digno de notarse que en segundo lugar, pero a gran distancia, sigue el verso de arte mayor de once sílabas en forma de endecasílabo gallego-portugués con la disposición 5 + 6 (con terminación llana) [23]. La proporción de los dos restantes tipos de combinación es considerablemente inferior. Las treinta y dos variantes que quedan, constituyen el 12 % (alrededor de 285 versos), y representan sólo posibilidades ocasionales.

En lo que respecta a la separación de los hemistiquios, casi todos los teóricos desde Antonio de Nebrija (1492) hasta nuestros días, consideran la cesura intensa como la forma originaria, que corresponde además a las reglas. De los teóricos antiguos sólo Francisco de Salinas [24] considera que el verso de arte mayor no es compuesto, fundándose en la melodía del primer verso del *Laberinto*, que cita de memoria. Independientemente de él, y en todo caso por camino distinto, Bello y, siguiéndole, Caro

22 *Métrica*, pág. 93.

23 Véase el endecasílabo del tipo B_3.

24 *De musica*, Salamanca, 1577, Reproducción facsímil, ed. de Macario Santiago Kastner, «Documenta musicologica, Iª serie, XIII», Kassel-Basel, 1958, pág. 329.

llegan a la misma conclusión; consideran en principio el verso de arte mayor como dodecasílabo simple, ordenado por una cesura («verso anfibráquico dodecasílabo»), y que admite la cesura intensa tan solo como licencia ocasional[25]. La tesis de Bello parte del verso de arte mayor estrictamente dodecasílabo de fines de los siglos XVIII y XIX, y se legitima aparentemente con ejemplos seleccionados de Juan de Mena[26]. En esta forma la tesis de Bello no puede sostenerse porque no aprecia en lo justo el aspecto característico del verso de arte mayor, que es la fluctuación permitida en el número de sílabas. La cesura con sinalefa y compensación puede comprobarse sólo en el caso de que el verso quiera observar un número fijo de sílabas. La tesis que pretende la cesura simple en el verso de arte mayor sólo es posible si estas condiciones existen, según la época y los poetas. En todo caso la cesura normal habría de considerarse como fase de desarrollo posterior, bajo el influjo de la tendencia hacia el isosilabismo. Joaquín Balaguer[27] ha emprendido un nuevo intento de ordenar sistemáticamente la patente arbitrariedad de Juan de Mena en el uso de la cesura intensa y de la normal. Su punto de partida es la división del arte mayor, señalada expresamente en las Poéticas antiguas, que atribuyen a los hemistiquios un carácter casi independiente. De esta manera Balaguer estima que la tendencia hacia el equilibrio de este verso se corresponde con la sinafía y compensación que pretende análoga función entre el octosílabo y su pie quebrado hipermétrico:

1. Los infantes de Aragón
   ¿qué | se fizieron?
   (J. Manrique, *Coplas)*

2. Que quiere subir e | se falla en el aire
   (Juan de Mena, *Laberinto)*

---

[25] A. Bello, *Arte métrica,* en *Obras completas,* VI, págs. 168 y sigs.

[26] Por ejemplo:

Ni sale la fúlica de la marina (compensación).
con mucha gran gente en la mar anegado (sinalefa).

[27] *Apuntes para una historia prosódica...,* ob. cit., págs. 90 y sigs.

De la misma manera que la compensación entre el octosílabo y su pie quebrado no altera la independencia del primero, el empleo de este principio de equilibrio no afecta a la división en dos partes, característica del verso de arte mayor; por lo general los hemistiquios, al modo del octosílabo y su pie quebrado, no se influyen uno en otro. En caso de compensación silábica en el arte mayor, esta se produce a base del recurso mencionado. Desde luego hay que tener en cuenta que los hemistiquios pueden ser de una extensión diferente. La tesis de Balaguer, que no podemos tratar aquí en todos los detalles, nos muestra nuevas perspectivas para enfocar el problema de la relación entre las cesuras normal e intensa.

Otro problema discutido es también la disposición acentual del verso de arte mayor y el alcance que se le ha de dar para conocerlo. La contradicción de las opiniones que, entre otros casos, lo equiparan a un verso regulado sólo por unos pies [28] o a un dodecasílabo puro de libre disposición acentual, se basa en los siguientes hechos. Entre las variantes acentuales del arte mayor hay que señalar en primer lugar (como R. Foulché-Delbosc demostró en su fundamental estudio) [29] la que dis-

---

28 Así, por ejemplo, en H. Ureña, *Versificación*, págs. 22-24 y 66-71; *Estudios*, págs. 27-29 y 56-58. G. J. Geers, *Algo sobre versificación española*, «Neophilologus», XV, 1930, págs. 178-183; *Het vier-heffingsvers in tet Spaans*, Amsterdam, 1954, «Mededel. der Kon. Ned. Ak. van Wetensch., afd. Letterk.», II, Nieuwe Recks, Deel 17, 1954, págs. 325-370. Reseñas en «Romania», LXXVI, 1955, pág. 550 (Lecoy), «Romance Philology», IX, 1955-56, págs. 93 y sigs (Clarke), «Neophilologus», XL, 1956, págs. 153 y sig. J. Cano, *La importancia relativa del acento...*, ob. cit., págs. 223-233.

29 *Étude sur le Laberinto de Juan de Mena*, RHi, IX, 1902, págs. 75-138. Con su tesis, Foulché-Delbosc sigue la tradición iniciada por Nebrija, a la que luego se unieron Rengifo, Cascales y el P. Sarmiento. Al comienzo del cap. IX del libro II de su *Gramática castellana*, Nebrija define el arte mayor como «adónico doblado», esto es, como la unión de un dáctilo y un espondeo (_ ◡ ◡ _ _ o, en el sentido rítmico, óoo óo). Sobre la función de Nebrija en la investigación del arte mayor, véase Balaguer, *Apuntes*, páginas 25 y sigs., y D. C. Clarke, *Nebrija on versification*, PMLA, LXXII, 1957, págs. 27-42; sobre el arte mayor, en especial págs. 36 y sigs. A. Morel-Fatio *(L'arte mayor et l'hendécasyllabe...*, «Romania», XXIII, 1894, páginas 209 y sigs.) y Díez Echarri *(Teorías*, págs. 186 y sigs.) ofrecen un resumen sobre el tratamiento del arte mayor en las poéticas.

tribuye los cuatro acentos en partes iguales en los hemistiquios, de manera que el período rítmico (interior) se forma cada vez de un dáctilo:

óoo óo	dádiva santa
o óoo óo	e vi despojados
oo óoo óo	Aristóteles cerca

El núcleo rítmico de este tipo ideal puede representarse por la disposición ~óooó~. Al primer y al último acentos pueden preceder o seguir dos, una o ninguna sílaba, sin que se altere su carácter rítmico fijo[30]. El gran predominio de este tipo rítmico, especialmente en la obra de Juan de Mena, la más estudiada, no puede interpretarse en el sentido de que cuatro acentos fuertes y el ritmo dactílico sean imprescindiblemente necesarios para la formación de cada verso de arte mayor, pues innumerables ejemplos demuestran lo contrario. Estos versos no pueden clasificarse, en contra de su acentuación natural, en el esquema rítmico de un presunto tipo ideal y exclusivo, tal como propuso Morel-Fatio[31]. Una tal clasificación, en todo caso, sería posible para la poesía cantada, pero no en la poesía culta hablada, en la que se emplea sobre todo el verso de arte mayor, a no ser que se trate de la acentuación admitida de sílabas con acento secundario o enclíticas.

El tipo trocaico del hemistiquio en hexasílabos obtuvo cierta individualidad:

fablan las estorias	óo oo óo
menos en la lid	óo oo ó
gente babilónica	óo oo óoo

30 Procediendo de una manera descriptiva, cabe decir que en el arte mayor el juego silábico de fin de verso (agudo, llano, esdrújulo) puede valer también para el principio. Sin embargo, tal indicación no puede interpretarse que estuviera presente en la génesis del verso.

31 «Je ne vois donc d'autre moyen, pour rétablir l'unité rythmique, que de faire porter le *frappé* sur la cinquième syllabe atone, comme dans la poésie lyrique française où le *frappé* porte sur la quatrième atone [se trata del caso de la cesura intensa]. On scandera donc: "Una doncellá tan mucho fermosa"», ob. cit., pág. 218.

En grado muy diverso, hay también variantes en poetas que sitúan el acento al fin de la cesura intensa y en el del verso. El resto de la disposición rítmica es muy libre, pudiendo situar otro acento en cualquier sílaba o prescindiendo de él.

Sobre el carácter y el empleo estilístico de este verso, véase la copla de arte mayor.

Resumen histórico: Las múltiples formas del verso de arte mayor permiten comprobar o rechazar todas las hipótesis sobre su origen a base de amplio material. A pesar de que estas tesis complicadas, y distintas unas de otras, deben ser objeto de especial estudio, daremos aquí algunas referencias de orientación general reseñando las más importantes sobre el origen de este verso [32].

M. Burger, en el capítulo *De l'asclépiade mineur au vers d'arte mayor* [33], otorga al arte mayor una extensa y pormenorizada historia primitiva. El verso latino mencionado en su forma cuantitativa se conoce sobre todo en Horacio:

Maecenas atavis edite regibus (– – – ᴗ ᴗ – | – ᴗ ᴗ ⊥ ᴗ ⏓)

El verso, como se ve, queda dividido en dos hemistiquios de seis sílabas contadas cada uno; en el paso del sistema cuantitativo al acentual, propio de la Edad Media, cada hemistiquio resulta con su acento fundamental en la quinta sílaba:

Prescrutabant, úbi nasceretur Chrístus

salvo que la palabra final venga a tener ritmo esdrújulo, en cuyo caso el acento pasa a la cuarta:

Sed mox decípitur per elegántiam [34]

---

32 Ya no se discuten hoy hipótesis como la de Amador de los Ríos, quien supuso el parentesco del arte mayor con la poesía hebraica. Le Gentil *(Formes*, págs. 408 y sigs.) informa sobre el estado de las cuestiones de origen.

33 *Recherches*, págs. 122-130.

34 Ejemplos citados según Burger, *Recherches*, págs. 123-124.

A base de fenómenos paralelos en otras clases de versos, Burger demuestra como «chaque hémistiche de 4 syllabes *sdrucciolo* (4' ') peut devenir *piano* (4'), et chaque hémistiche de 5 *piano* (5') peut devenir *sdrucciolo* (5' ')». Como los hemistiquios pueden combinarse libremente, se anticipan las cuatro formas fundamentales del verso de arte mayor. Renunciando a las terminaciones variables de los hemistiquios, estos tipos fundamentales se presentan con acentos en las sílabas 5ª + 5ª, 5ª + 4ª, 4ª + 5ª, 4ª + 4ª.

Fuera de España, versos de esta estructura como forma popular se manifiestan también en todas las variantes en las *laude* de la poesía medieval italiana[35], y limitados a determinados tipos, en la francesa, provenzal y portuguesa. Esto indica, según Burger, que una base fundamental ha de considerarse común a todas las versificaciones románicas. En su forma originaria, todavía no regulada por esquemas acentuales comunes y por un número determinado de sílabas, aparece en Jacopone da Todi e Imperial. En cambio, sigue diciendo Burger, Santillana lo convirtió en un dodecasílabo puro con la disposición 6 + 6, excluyendo, al modo de los provenzales, todas las variantes que no acentúan la quinta sílaba de cada hemistiquio; por lo demás, Santillana distribuye libremente los acentos secundarios en el interior del hemistiquio. La coincidencia efectiva de varios tipos de este verso multiforme con determinadas formas del trímetro yámbico y del hexámetro dactílico, ambos de carácter acentual, hubiera hecho posible que estos dos tipos influyeran en la forma del futuro verso de arte mayor, tal como se indica en la tesis de Burger.

La ventaja de esta tesis consiste en que permite derivar de manera clara el verso de arte mayor español de fundamentos románicos comunes (y al mismo tiempo de una base autóctona española). Sin embargo, en vista del testimonio expreso del Marqués de Santillana de que el verso de arte mayor se cultivó primero en Portugal y Galicia (y esto sin duda implica que

[35] John Schmitt, *La metrica di Fra Jacopone*, «Studi medievali», I, 1905, págs. 513-560.

fue adoptado de allí), dejamos el juicio al criterio del estudioso. Suponiendo una base autóctona, sorprende la aparición tardía de este verso, pues se manifiesta de manera segura sólo a fines del siglo XIV; también en esta cuestión varían las opiniones.

Al «Carácter indígena del arte mayor» está dedicado también un capítulo del estudio de Balaguer sobre este verso [36]. Sin embargo, el concepto de *indígena* parece comprenderse tan sólo en oposición a *transpirenaico*, puesto que, contrariamente a lo común en la investigación métrica, no se distingue entre gallego, portugués y castellano; por un lado, se acepta expresamente, con referencia a Santillana, el origen gallego-portugués, y por otro, se funda el carácter indígena bien en particularidades características de los orígenes de la métrica gallego-portuguesa, o bien en la ley de Mussafia, o bien en el influjo de la técnica del *Poema del Cid* y de los romances patentemente castellanos (como el caso de la *-e* paragógica). La tesis de Balaguer sobre la sinafía y la compensación, que él desarrolla precisamente en relación con estos problemas, no puede alegarse para comprobar el carácter indígena del arte mayor; esta regularización de la métrica de la poesía culta, creada a posteriori y que tiene su florecimiento en el siglo XV, nada tiene que ver con las condiciones primitivas de este verso (según se vio antes). Como licencias representan un recurso para acomodar el verso fluctuante al isosilabismo que, con gran probabilidad, no es de origen autóctono. En favor de la procedencia autóctona del arte mayor, podría aducirse, en todo caso, la oscilación silábica, pero no el intento y el método de eliminarla o de regularizarla, al menos.

Apoyándose en los trabajos de John Schmitt, Isabel Pope se inclina a considerar como base latina del arte mayor, el sáfico o, en todo caso, la reduplicación del segundo hemistiquio del mismo; sin embargo, sostiene para el arte mayor castellano la adopción de formas de la poesía gallego-portuguesa [37].

---

36 *Apuntes*, págs. 81-104.

37 I. Pope, *Mediaeval Latin background of the thirteenth-century Galician Lyric*, «Speculum», IX, 1934, págs. 3-25, en especial págs. 11-12.

M. Pelayo [38], F. Hanssen [39], C. Michaëlis de Vasconcellos [40] y P. Henríquez Ureña [41] se valen del testimonio de Santillana, de los acentos característicos y del ritmo dáctílico del arte mayor, para derivarlo de los endecasílabos fluctuantes de gaita gallega (tipo B_3), tal como aparece, por ejemplo, en las *muinheiras* populares de Galicia y Portugal. Sirva la comparación de los dos versos siguientes para demostrar la afinidad de ambos tipos:

endecasílabo del tipo B_3:	Soy garridilla e pierdo sazón
arte mayor 6-6	: [Yo] soy garridilla e pierdo sazón.

Esta teoría no explica, como señaló T. Navarro [42], la presencia de numerosos hemistiquios trocaicos, que parecen requerir otra base. Los adónicos doblados de Nebrija (óoo óo; véase el pentasílabo) y las tesis que se basan en ellos, abarcan también sólo la variante dactílica del arte mayor. Por el contrario la base predominantemente dactílica se opone a la derivación del endecasílabo latino (trocaico) medieval *(Noctis sub silentio tempore brumali)* o del *décasyllabe césuré à cinq* respectivamente. Clair Tisseur [43], E. Stengel [44] y Morel-Fatio se inclinan, en grado diferente, a esta suposición. T. Navarro propone una solución de compromiso, que aprecia tanto las condiciones históricas como las rítmicas. Con referencia a Santillana, busca el precursor inmediato del arte mayor en Galicia y Portugal, donde ya en el siglo XIII las variantes características se encuentran reunidas en una cantiga de Julião Bolseyro [45]: «La cantiga de Bolseyro anticipa el modelo de la copla y metro de arte mayor que habían de recoger y cultivar con sorprendente

38 *Ant.*, X, págs. 173-179.

39 *El arte mayor de Juan de Mena*, AUCh, CXVIII, 1906, págs. 179-200.

40 *Canç. da Ajuda*, II, Halle, 1904, págs. 89-94 y 927.

41 *Versificación*, págs. 22-24 y 66-71; *Estudios*, págs. 27-29 y 56-58.

42 *Métrica*, pág. 97.

43 *Modestes observations sur l'art de versifier*, Lyon, 1893, págs. 69 y sigs.

44 *Verslehre*, pág. 34, y KJB, III, pág. 11.

45 *Canc. da Vaticana*, n.º 668; publicado en D. C. Clarke, *The copla de arte mayor*, HR, VIII, 1940, págs. 211-212, que fue la primera en señalar esta poesía en relación con el presente asunto.

fidelidad los poetas castellanos en los siglos XIV y XV. Su base es sin duda el dodecasílabo compuesto del latín medieval. Un tercio de sus hemistiquios responde al originario ritmo trocaico. La acentuación dactílica de los restantes y la eliminación de la anacrusis en algunos de ellos debe obedecer a la asociación de tal dodecasílabo con los ritmos y cadencias de las danzas gallegas. Los dos componentes indicados habían sido separadamente previstos en las hipótesis anteriores. A lo largo de su desarrollo, el nuevo producto acentuó la preponderancia del elemento musical, dactílico, sin prescindir del sello correspondiente a su base románica» [46].

Frente a esta opinión, Le Gentil defiende su tesis ya anteriormente expuesta con amplitud [47]: toma por base el decasílabo provenzal francés, y remite a los hemistiquios con acento en la tercera sílaba en el *Rimado de Palacio* y a los *authentiques décasyllabes à césure épique* de Pérez de Guzmán, y a Imperial y Juan de Padilla. Llama la atención sobre «qu'on pourrait [...] en jouant des diverses césures épique, lyrique et enjambante, scander les vers de João Bolseyro comme des décasyllabes»; y pone de relieve expresamente que, al lado de la forma más conocida del decasílabo 4 + 6 provenzal francés (procedente de la poesía culta, del cual toma origen el endecasílabo italiano y español), existe también un decasílabo popular con disposición 5 + 5 [48], que en terminación femenina es idéntico con la forma normal del arte mayor [49]. Y en cuanto al ritmo dice que: «chacun sait que le décasyllabe lyrique était partout chanté aussi bien sur une mélodie en mode *dactylique* que sur une mélodie en mode *trochaïque*...» [50].

---

46 *Métrica*, págs. 98-99.

47 *Formes*, págs. 408-439 *(Les origines de l'arte mayor)*.

48 Comp. Suchier, *Verslehre*, pág. 62.

49 Sirvan de ejemplo los dos siguientes versos que Morel-Fatio (ob. cit., pág. 209) coloca uno debajo de otro:

Arras este escole / *de tous biens entendre* (siglo XIII)
Al muy prepotente / *Don Juan el Segundo* (Juan de Mena)

50 Le Gentil, *Discussions sur la versification espagnole médiévale - à propos d'un livre récent*, «Romance Philology», XII, 1958, donde se encuentra expuesta esta tesis, y en la pág. 21 las dos citas del párrafo.

La discusión, que se inicia con Nebrija, no se ha concluido aún en nuestros días porque no se ha podido poner en claro esta cuestión de una manera unánime. Esto no ha de extrañar si consideramos que el arte mayor, por el número de sílabas, comprende varias clases de versos largos, que este arte se manifiesta tardíamente, y que en Castilla se pone de moda en un tiempo en que la técnica poética aspiraba en sus principios al isosilabismo, y al mismo tiempo muestra todavía gran inseguridad en menudas cuestiones en cuanto a la medición de las sílabas, el tratamiento de las cesuras normal e intensa y la anacrusis.

Incluso en la cuestión de los primeros testimonios castellanos de este verso difieren las opiniones. Desde Hanssen [51] algunos investigadores (y entre ellos T. Navarro) en los últimos tiempos han creído encontrar los testimonios más tempranos del arte mayor en los *ensiemplos* del *Conde Lucanor* [52], y en diversas cantigas del Arcipreste de Hita. Sin embargo, el mal estado de la transmisión manuscrita del *Conde Lucanor* hace que todas las conclusiones sobre la métrica sean muy inseguras, si no ilusorias. En el caso de la cantiga «Cerca la Tablada» (est. 1022-1042) y de «Omíllom, Reína» (est. 1046-1058, en particular, números 1049, 1050, 1052 y 1055), citadas por T. Navarro, se trata más bien de poesías cantadas sobre la base de versos cortos [53]. Como primer testimonio seguro de la copla de arte mayor, en el que al mismo tiempo este verso se une a su forma de estrofa característica, ha de considerarse todavía el *Deytado sobre el cisma de Occidente* perteneciente al *Rimado de Palacio* del Canciller López de Ayala [54]. Este autor inicia al mismo tiempo

---

51 *El arte mayor de Juan de Mena*, AUCh, LXVIII, 1906, págs. 179-200, y *Los metros de los cantares de Juan Ruiz*, AUCh, 1902, CX, págs. 161-220.

52 «Son más de una docena los dísticos del *Conde Lucanor* que representan el arte mayor, sin confusión alguna con el endecasílabo ni con el alejandrino.» T. Navarro, *Métrica*, pág. 71, con referencias de citas en la nota 11 de esta página y siguiente.

53 Comp. las ponderaciones análogas sobre la cuestión del endecasílabo en «Quiero seguir...», más arriba, págs. 147-148, y F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz*, ob. cit., págs. 87-88.

54 «La nao de Sant Pedro pasa grant tormenta», *Ant.*, IV, pág. 119.

el incremento del uso de este verso que, abundante en el *Cancionero de Baena,* alcanza su auge hacia la mitad del siglo XV en el *Laberinto* de Juan de Mena, y su mayor corrección silábica, en Santillana. En la primera mitad del siglo XVI sigue todavía muy divulgado; lo cultivan los poetas de segunda fila, en parte oponiéndolo intencionadamente a las nuevas formas italianas. A partir de la mitad del siglo XVI se usa cada vez menos y desde comienzos del siglo XVII hasta su reaparición en el XVIII, como verso estrictamente silábico, se da sólo ocasionalmente y con intención arcaizante. Para más información véase la copla de arte mayor y el dodecasílabo.

BIBLIOGRAFÍA: A. Morel-Fatio, *L'arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle,* «Romania», XXIII, 1894, págs. 209-231. Menéndez Pelayo, *Estudios,* II, páginas 111-118; *Ant.,* X, págs. 173-179. R. Foulché-Delbosc, *Etude sur le Laberinto de Juan de Mena,* RHi, IX, 1902, págs. 75-138, en especial págs. 81 y sigs. John Schmitt, *Sul verso de arte mayor,* «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali», XIV, 1905, págs. 109-133, y *La metrica di Fra Jacopone,* «Studi Medievali», I, 1905, págs. 513-560. F. Hanssen, *El arte mayor de Juan de Mena,* AUCh, LXVIII, 1906, págs. 179-200. J. Saavedra Molina, *El verso de arte mayor,* AUCh, CIII, 1945, páginas 5-127 (como libro, Santiago de Chile, 1946). Ch. V. Aubrun, *De la mesure des vers anisosyllabiques médiévaux. Le «Cantar de Roncesvalles»,* BHi, LIII, 1951, págs. 351-374, en especial págs. 355 y sigs. Le Gentil, *Formes,* págs. 363 439, y *Discussions sur la versification espagnole médiévale - à propos d'un livre récent,* «Romance Philology», XII, 1958, págs. 19 y sigs. Joaquín Balaguer, *Apuntes,* págs. 25-188. T. Navarro, *Métrica,* en especial páginas 91-99. Michel Burger, *Recherches,* págs. 30-46 y 122-130. D. C. Clarke, *The copla de arte mayor,* HR, VIII, 1940, págs. 202-212; *El esdrújulo en el hemistiquio de arte mayor,* RFH, V, 1943, págs. 263-275; *Notes on Villasandino's versification,* HR, XIII, 1945, págs. 185-196. Edwin J. Webber, *Arte mayor in the early Spanish drama,* «Romance Philology», V, 1951-1952, páginas 49-60.

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

TERCERA PARTE

LAS COMBINACIONES MÉTRICAS

CAPÍTULO I

COMBINACIONES DE SERIES NO ESTRÓFICAS

NOTAS PRELIMINARES

Entendemos por combinación métrica la reunión de varios versos que, enlazados entre sí, constituyen una organización rítmica con unidad autónoma. Este término general sustituye al habitual de «formas de estrofa», y abarca a la vez la poesía de estrofas cerradas y abiertas, de formas libres y fijas.

Desde el punto de vista de la evolución, la combinación métrica es fundamental frente al verso aislado que él solo, por sí mismo, representa una unidad rítmica, pero que no tiene, por lo general, autonomía de contenido [1]. «La composición de poesías en un pueblo no se inicia con el verso, sino con la estrofa, y no con la métrica, sino con la música» [2]. El alcance de la música debe apreciarse, por tanto, en un justo valor para el conocimiento de las combinaciones métricas. En muchos casos sirve para poner en evidencia de manera decisiva cuestiones de origen de las formas poéticas; no obstante, los desacuerdos de los musicólogos en problemas fundamentales de pormenor confunden de tal manera, que apenas se puede decidir la adopción de los tipos musicales básicos (tales como el himno, secuencia, rondel, etc.) como principio de una clasificación en

---

1 Sólo en estos casos excepcionales el verso aislado puede representar una unidad independiente de sentido; así en refranes, lemas, estribillos y semejantes. No obstante, tales locuciones se sacan con frecuencia de una unidad de sentido más extensa, contenida en una combinación métrica.

2 Wilhelm Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, I, Berlín, 1905, pág. 51.

un estudio de la métrica española. Esto no significa, sin embargo, que se pueda prescindir de la música. Todo un grupo de combinaciones métricas, el de las llamadas formas de disposición fija, como villancico, canción y otras, se comprenden en su estructura y modalidades formales tan sólo desde el punto de vista musical. Por otra parte, no puede desconocerse que al lado de testimonios de coincidencia estricta entre metro y música, hay también tempranos ejemplos opuestos, que demuestran lo contrario, y dentro de los cuales el esquema métrico mantiene cierta independencia frente a la música[3]. Ya en la Edad Media hay incluso testimonios aislados en que puede observarse que la música cede al esquema métrico, como dice Gennrich[4]. Otro indicio de la independencia de la disposición métrica frente a la musical, puede ser el que muchas veces las mismas combinaciones métricas se encuentren con varias melodías.

En un principio la poesía está estrechamente unida con la música; en su proceso hacia la poesía hablada, la disposición métrica se vuelve cada vez más independiente e importante; y entonces ya no resulta un criterio exterior a la poesía, sino que constituye la norma formal de la estrofa. Este proceso ocurre en distintos tiempos, según los géneros; más pronto en poesía teológica y didáctica, y más tarde en la lírica. En la discusión sobre qué importa más: si música o métrica, me parece apropiado el punto de vista equilibrado y orientador de Hans Spanke, cuando escribe: «La esencia de la forma hay que buscarla en la métrica siempre que varias formas musica-

---

3 Para mayor claridad, la confrontación de dos ejemplos. Las letras griegas indican la estructura musical, y las latinas, la métrica:

	αβ	α : α	αβ	αβ
Rondeau	AB	a : A	ab	AB
	αβ	γ : γ	αβ	αβ
Virelai	AB	c : c	cb	AB

Comp. F. Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932, págs. 64 y 70 y sig.

4 Ídem, págs. 68-69.

les diferentes pueden combinarse con un tipo métrico. Lo musical sólo está en primer lugar cuando determina la forma métrica» [5].

Claro está que, del número inmenso de combinaciones métricas desarrolladas en la historia de la poesía española, sólo podemos ofrecer una selección de las más importantes, pero no limitaremos tampoco su número en exceso para corresponder así a la intención informativa de este manual universitario.

En lo que respecta a la ordenación de la materia, se me ofrecían varias posibilidades, cada una con sus ventajas e inconvenientes. Me he decidido por el criterio genético de carácter histórico y el formal de orden práctico. En Fonética un mismo sonido puede clasificarse por el punto, modo y calidad de articulación, etc. De modo análogo una misma combinación métrica puede ordenarse de diferente manera, según se considere su origen, disposición musical, condición de las rimas, número de versos, clase de versos de un mismo o de distinto número de sílabas, clase y función del estribillo, etc. Qué características se consideren decisivas, depende muchas veces de criterios subjetivos, y también de las categorías establecidas.

En un primer grupo trataremos las combinaciones que no constituyen estrofa y resultan formas a modo de serie, la *laisse*, sus posibles derivaciones, el romance y sus formas especiales. Siguen las estrofas abiertas en grupos de dos a doce versos, en tanto que en ellos pueda reconocerse una unidad. Un tercer grupo lo constituyen las formas de combinación fija. En este caso parece indicada una exposición de su desarrollo histórico; así se encuentran formas derivadas de la norma fundamental del estribote, junto a las formas medievales que le son semejantes. Sigue la exposición de la canción renacentista, sus derivaciones, formas resultantes de su descomposición y formas semejantes. En algunos casos la clasificación en un determinado grupo puede discutirse; sin embargo, las referencias adecuadas evitarán confusiones al lector.

---

[5] Spanke, *Beziehungen*, pág. 142.

LA «LAISSE»

Si bien no existe en español el término técnico, se entiende por *laisse*[6] (tirada o serie) la composición de versos épicos de una misma clase, enlazados mediante rima asonante continua en períodos de libre extensión. El cambio de la asonancia marca el paso a una nueva serie.

1.ª *laisse:* aaaaaaaaaaa, etc.
2.ª *laisse:* bbbbbbbbbb, etc.

Por analogía de las *laisses* francesas, puede inferirse la correspondiente disposición musical:

αααααα, etc.

La melodía de cada verso termina en semifinal, y la última de cada serie en final o en todo caso en una cadencia propia. La interpretación de las series puede imaginarse semejante a la salmodia eclesiástica.

Resumen histórico: De la muy primitiva estructura métrica y musical de la serie se deduce su gran antigüedad. Gennrich la considera un resto de la *norma de la letanía* que remonta a los tiempos en que «la cultura musical todavía se encontraba en el nivel de los pueblos cuya cultura se hallaba en el grado medio»[7]. Según W. Suchier, que la considera junto con Spanke de origen más reciente, procede de la ampliación de la estrofa lírica monorrima, tal como se encuentra en las *chansons à toile*[8], inspirándose posiblemente en la manera de recitar los salmos[9]. La solución de esta cuestión continúa siendo objeto de debate.

6 *Laisse* está tomado del francés antiguo y significa 'traílla'; *tirade* es francés moderno; en español se usa el término serie y también tirada.

7 *Grundriss*, pág. 36. Véase también págs. 40 y sig., y F. Gennrich, *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de Geste*, Halle, 1923.

8 Según Spanke, esta «estrofa de romance» sería prerrománica.

9 Suchier, *Verslehre*, pág. 180.

A pesar del influjo literario indiscutido de la *chanson de geste* en determinados períodos de la poesía épica española, puede suponerse que la *laisse* en España se originó de unos mismos fundamentos prerrománicos o románicos, porque se ha comprobado que el verso épico anisosilábico que constituye las series españolas, es más antiguo que la *chanson* isosilábica.

La historia de la *laisse* en España es muy breve. En contra de lo que ocurre en Francia, en España está unida exclusivamente al poema épico, y desaparece junto con él a fines del siglo XIV. El testimonio más importante para el empleo de la *laisse* es el *Poema del Cid* (1140), y el fragmento del de *Roncesvalles* (hacia 1220). En el *Cid* la extensión de las series es desde tres (n.os 71, 73) hasta ciento ochenta y cinco versos (n.º 137). Junto a éstas se encuentran también muchas series que tienen aproximadamente un mismo número de versos. La extensión de cada una se regula por el curso del contenido poético. Cuando más movida y dramática es la situación, tanto más corta es la serie; por el contrario, en descripciones y relaciones narrativas, el número de sus versos se aumenta. El cambio de la rima asonante (y por tanto de la serie) se produce: a) antes y después de oraciones directas; b) en el interior de oraciones directas, cuando cambia la persona que habla; c) en las descripciones, cuando varía el carácter del relato o el lugar del suceso. Las series se organizan, pues, según su peculiar condición estilística.

BIBLIOGRAFÍA: R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, I, 2.ª ed., Madrid, 1944, págs. 76-136, en especial págs. 107 y sigs.; *Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta española del siglo XIII*, RFE, IV, 1917, págs. 123-128. J. Horrent, *Roncesvalles. Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, París, 1951, págs. 66-86. E. de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, 1967, págs. 165-172.

EL ROMANCE

«El romance es el género poético más general, más constante y más característico de la literatura española» [10]. Las numero-

[10] Riquer, *Resumen*, pág. 24.

sas variaciones temáticas y formales que el romance experimentó durante su historia de muchos siglos no permite dar una definición única que abarque todas las modalidades en uso hasta nuestros días en el mundo hispánico. De manera simple y remontándose a las supuestas formas de origen pueden señalarse las siguientes características esenciales:

1.° El empleo del verso octosílabo [11].

2.° La asonancia habitualmente continua en todo el romance situada en los versos pares, mientras que los impares quedan sin correspondencia en las rimas [12].

3.° La libre extensión. A veces se encuentra el romance dispuesto en unidades expresivas de cuatro versos (cuarteta), pero esto no forma parte esencial de su condición; aun en este caso la asonancia tiene que mantener la rima sin respetar esta disposición, pues, si cambia después de cada cuarteta, ya no se trata entonces de un romance, sino de cuartetas asonantadas.

Ejemplo:

	Esquema:
¡Quién hubiese tal ventura	x
sobre las aguas del mar	a

[11] En este caso se parte también de la disposición en versos cortos. Recordemos que el verso de romance pertenece a los metros fluctuantes. Son frecuentes ligeras oscilaciones en el número de sílabas, especialmente en la Edad Media y en los romances populares. Si se usan otras clases de versos distintas del octosílabo, se trata entonces de variedades que tienen denominaciones propias, como romancillo, endecha y romance heroico.

[12] En esta definición se parte del uso más común de publicar los romances en versos cortos, aun cuando pudiera ser más correcto, ateniéndose a la procedencia de los mismos, escribirlos en versos largos, como lo hicieron Nebrija, Salinas, y en tiempos modernos, desde Jakob Grimm, varios editores eruditos. La edición en versos largos muestra más claramente la relación con la *laisse* épica, y manifiesta mejor el esquema de la asonancia del romance. El hecho de que sólo los versos pares tengan asonancia, tiene su motivo en que se partió el verso largo de romance (de 16 sílabas con fluctuación) en dos hemistiquios, y entonces la asonancia pasó, como es natural, tan sólo al final del segundo, mientras que los primeros quedan sin ninguna clase de rima.

como hubo el conde Arnaldos	x	
la mañana de San Juan!		a
Con un falcón en la mano	x	
la caza iba a cazar,		a
vio venir una galera	x	
que a tierra quiere llegar.		a
Las velas traía de seda,	x	
la ejarcia de un cendal,		a
marinero que la manda	x	
diciendo viene un cantar		a
que la mar facía en calma,	x	
los vientos hace amainar,		a
los peces que andan n'el hondo	x	
arriba los hace andar,		a
las aves que andan volando	x	
n'el mástel las faz posar;		a
allí fabló el conde Arnaldos,	x	
bien oiréis lo que dirá:		a
—«Por Dios te ruego, marinero,	x	
dígasme ora ese cantar.»		a
Respondióle el marinero,	x	
tal respuesta le fue a dar:		a
—«Yo no digo esta canción	x	
sino a quien conmigo va.»		a

(Versión del *Cancionero de romances*,
Amberes, s. a., hacia 1548)

Las melodías más antiguas se disponen en unidades de dieciséis notas; así en F. Salinas [13]. Existen también períodos musicales de treinta y dos notas, sobre todo en el *Cancionero de Palacio*, pero no se da el caso de ocho notas; esto comprueba que la unidad de composición y contenido en el romance no es el octosílabo, sino que se constituye por uno o dos versos de dieciséis sílabas. En este último caso se hablaría con más razones de pareado que de cuartetas. El hecho de que en las glosas de un romance se reúnen dos octosílabos juntos favo-

[13] *De musica*, 1577, ed. citada, págs. 342 y 411.

rece la interpretación de que los versos del romance primitivo fuesen largos [14].

Desde fines del siglo XV se hallan también a menudo romances con añadidos e interpolaciones líricas; éstas pueden ser desde pareados hasta poesías completas, y están en relación con las rimas del romance. En el resumen histórico trataremos de ésta y de otras particularidades.

Resumen histórico: La palabra romance remonta al adverbio latino *romanice* («en románico»), e indica originariamente la lengua vulgar, a diferencia del *latín* de los clérigos [15]; muy pronto, sin embargo, significa también cualquier traducción a la lengua vulgar, procedente de textos latinos; y finalmente cualquier obra escrita en lengua vulgar. Desde Chrêtien de Troyes [16] en Francia se llamó así al género literario de la novela; en España, en cambio, el significado queda por mucho tiempo indeterminado, puesto que se aplica a modalidades de creación

---

14 Una selección de melodías se encuentra al final del vol. I del *Romancero* de M. Pidal, establecida por Gonzalo Menéndez Pidal. Comp. E. Martínez Torner, *Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances*, RFE, X, 1923, págs. 389-394, y *Ensayo de clasificación de las melodías de romance*, en «Homenaje a Menéndez Pidal», II, Madrid, 1925, páginas 391-402. Sobre la relación de música y métrica en el romance, véase Daniel Devoto, que respecto al problema de la disposición en cuartetas opina así: «Nous nous trouvons en présence d'un mouvement quaternaire qui, sans être strophique, a une réelle base musicale», *Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes*, «Annales musicologiques», IV, 1956, página 92.

15 En este significado persiste en nuestros días para la denominación del retorromano *(romontsch, roumanche)* y también en España el *Diccionario* de la Academia lo recoge en el significado de «idioma español», y en particular en el sentido de castellano, claro, que todos entienden' (así, «en buen romance»). A este doble significado se refiere Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* cuando dice: «pienso que los llaman romances porque son muy castos en su romance». Comp. también la tesis doctoral de P. Voelker, *Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman*, ZRPh, X, 1886, págs. 485-525. Ludwig Pfandl, *Das spanische Wort «romance». Grundzüge seiner Begriffsgeschichte*, «Investigaciones lingüísticas», II, Méjico, páginas 242 y sigs. Leo Spitzer, *Petite rectification*, ídem, III, pág. 203. Werner Krauss, *Novela-Novelle-Roman*, ZRPh, LX, 1940, págs. 16-28.

16 *Cligès* (hacia 1170), verso 23.

muy diferentes. En la acepción que aquí se estudia se encuentra en los *Viajes* de Pero Tafur (1437), y poco después en la *Carta proemio* de Santillana (hacia 1445). Desde mediados del siglo XV adopta cada vez más sólo el significado de esta forma métrica, que es el común actual [17].

El examen de los complicados problemas del origen del romance es asunto de la ciencia literaria (estilística, historia de temas, cuestiones comparativas, etc.), y no entra en el marco de esta exposición. La contribución de la métrica es bastante modesta; el criterio métrico sirve a veces para fundamentar teorías de los orígenes de las formas pero por sí solo no puede indicar un camino terminante. Esta situación se comprende si consideramos que la transmisión textual de los romances, que representa la única base segura de la métrica, empieza sólo en el siglo XV, cuando influjos de diversa clase acaso hayan pesado en la disposición de las formas transmitidas. Por esto la métrica depende en estas cuestiones siempre de las teorías literarias que se sigan para explicar el origen del romance; y aun más cuando, por la variedad del cuadro métrico, los romances pueden interpretarse de distintas maneras en la transmisión manuscrita. Aun excluyendo con algún fundamento de nuestras consideraciones los romances con rimas consonantes por ser una evolución tardía, quedan formas que mantienen la asonancia única, y otras que la cambian con más o menos frecuencia. Según el punto de vista que se adopte en lo que respecta al problema del origen, se dará importancia a una u otra clase de romances.

Los representantes del origen épico del romance (como Bello, Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Morf y Menéndez Pidal, por nombrar sólo los más importantes) se fundan en que los romances épicos muestran gran semejanza con la técnica de las *laisses* del poema épico medieval, no sólo en la temática sino también en la métrica.

Estas coincidencias son:

---

[17] Más indicaciones, en M. Pidal, *Romancero* I, págs. 3 y sigs.

1.ª La asonancia continua en los versos pares del romance, que corresponden con el final del verso épico largo; al mismo tiempo falta la rima asonante en los versos impares [18].

2.ª La -*e* paragógica, muy antigua en la terminación aguda de la asonancia.

3.ª La mezcla arbitraria de rimas consonantes y asonantes.

4.ª La fluctuación, poco frecuente, en el número de sílabas de los versos.

5.ª La coincidencia en el desarrollo sintáctico y la disposición métrica, que forma unidades expresivas de dos a cuatro hemistiquios (esto es, de uno o dos versos largos), sin que esto diera lugar a una formación regular de estrofas.

6.ª La extensión indeterminada de los romances.

Los adversarios de la teoría épica (Cejador, Rajna, Geers, Vossler y otros) defienden cada uno su propia hipótesis sobre el origen del romance; sólo tres de ellos (Lang, Morley y Clarke) insisten en apoyarse también en criterios métricos. Indicios de una procedencia diferente de la épica en los romances son:

1.º La distinta condición del verso del romancero que difícilmente puede originarse en forma directa del verso amétrico del cantar de gesta.

2.º El hecho de que en las poéticas antiguas se considere casi únicamente el verso del romancero como octosílabo autónomo (con la notable excepción de Nebrija), y la manera de escribirlo en la transmisión, que lo copia en versos cortos.

3.º El empleo de desfechas en octosílabos [19], también con

---

[18] También en los romances épicos hay cambio en largas series de asonancias. No contradice la derivación de la técnica de la *laisse*, si se efectúa según las normas del cantar épico (oración directa, etc.) o si el romance comprende varias *laisses* de un poema épico. Donde estas razones no bastan, hay que examinar si existe una contaminación, esto es, si varios romances de origen distinto se combinaron luego en otro. Lo fundamental radica en que en todos los casos mencionados la asonancia cambie en espacios irregulares, y no de cuarteta en cuarteta. Comp. M. Pidal, *Romancero* I, págs. 136-137.

[19] Desfecha (deshecha o *desfeyta)* es una breve composición «que ofrecía una versión condensada y lírica de algún romance o decir al que servía de terminación» (T. Navarro, *Métrica,* pág. 527).

pie quebrado, ya en romances de transmisión muy antigua. La desfecha usa casi exclusivamente la misma clase de verso que el de la composición a la que se añade.

4.º La existencia de esquemas de rima asonante o consonante respectivamente en la antigua poesía lírica portuguesa (*Cancioneiro da Vaticana*)[20].

5.º Los romances novelescos, cuyo criterio característico es el cambio frecuente de asonancias en series muy cortas. M. Pidal considera que acaso puedan ser la forma estrófica originaria.

Aunque las teorías literarias del origen del romance resultan incompatibles unas con otras, en el campo de la métrica puede haber un compromiso suponiendo la doble procedencia de la forma del romance de fundamentos épicos y también líricos; y esto no contradice su carácter épico-lírico. Por influjo mutuo, las que, en su origen, serían formas líricas, podrían haberse amoldado a la *laisse*, mientras que las épicas habrían adoptado el verso lírico regulado.

Queda abierta la cuestión sobre a cuál de las dos formas originarias pertenece la prioridad. Según los pareceres que hasta hoy se han fundado en los casos análogos de otras lenguas románicas, hay que considerar el verso de tendencia regular (tal como lo demuestran los romances) como una fase tardía de la evolución con respecto al anisosilabismo del cantar de gesta. No obstante, la tesis sobre la antigüedad del anisosilabismo parece entrar en crisis. Estudiando el material de las jarchas recientemente descubiertas, García Gómez[21] ha sentado la tesis de que la norma isosilábica de las muguasajas se debe a las jarchas; como estas parece que fueron tomadas, por lo menos en parte, de la lírica de la población autóctona románica, ésta había dispuesto ya a fines del siglo IX y comienzos del X de una poesía popular de orden isosilábico. Le Gentil[22] ha señalado

[20] Referencias de citas en D. C. Clarke, *Remarks on the early romances and cantares*, HR, XVII, 1949, págs. 96 y sigs.

[21] *La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica*, «Al-Andalus», XXI, 1956, págs. 303 y sigs.

[22] *Discussions sur la versification espagnole médiévale — à propos d'un livre récent*, artículo citado, pág. 9.

las consecuencias revolucionarias de tal tesis para el examen de este problema fundamental de la métrica española. Si se demuestra de manera fundamentada (y todavía hay que esperar la opinión de los arabistas), entonces el romance se acercaría a un isosilabismo muy primitivo, y sería de más antigüedad que el poema épico, por lo menos desde el punto de vista de la métrica; por razones completamente distintas, Cejador había supuesto en su tiempo lo mismo. En este caso sería probable la precedencia de la lírica.

La teoría épica es, con mucho, la mejor y la más ampliamente fundada de las tesis sobre el origen de los romances. Esto se debe en gran parte a que fue desarrollada y se aseguró sobre una documentacion muy rica, reunida por críticos de un rango científico como Milá y Fontanals, M. Pelayo y M. Pidal. Frente a esta, las otras teorías, aparte de su diversidad, aparecen poco más o menos sólo como esbozadas. El objeto de las consideraciones métricas expuestas antes es mantener despierto el sentido crítico frente al sistema cerrado de la teoría épica, apreciar razones y argumentos en favor y en contra, y tener abierto el camino para nuevos conocimientos que acaso vendrán de la investigación de las jarchas.

La transmisión manuscrita de los romances comienza en el siglo XV. El más antiguo en este sentido es el romance *Gentil dona, gentil dona*[23] del catalán Jaume de Olesa del año 1421, que por su parte es una refundición. El texto conservado ofrece todos los rasgos señalados[24]. Se supone, con acuerdo general, que un período de tradición oral precede a la fijación del texto de los romances y su adopción por la poesía culta. Las teorías

---

[23] Publicación y estudio de Ezio Levi, *El romance florentino de Jaume de Olesa*, RFE, XIV, 1927, págs. 134-160. Véase también L. Spitzer, *Notas sobre romances españoles: I. Observaciones sobre el romance florentino de Jaume de Olesa...*, RFE, XXII, 1935, págs. 153-174.

[24] Un conjunto de los diecisiete romances más tempranos de tradición manuscrita se encuentra en S. G. Morley, *Chronological list of the early Spanish ballads*, HR, XIII, 1945, págs. 273-287. Véase también W. G. Atkinson, *The chronology of Spanish ballad origins*, MLR, XXXII, 1937, páginas 44-61.

más extremas están representadas por Cejador, que antepone los romances a los cantares de gesta, y Foulché-Delbosc, que sitúa su origen lo más cerca que puede del comienzo de los textos escritos. Esta cuestión no tiene solución de una manera general; hay que suponer una antigüedad diferente según la calidad y clase de romance que se trata. Los romances pueden fecharse si tienen como argumento o aluden a un hecho del tiempo en que se escribieron, pues entonces cabe suponer que hayan aparecido con este motivo; a base de estos romances tradicionales con noticias, Menéndez Pidal llega hasta la segunda mitad del siglo XIII. Los otros romances deben examinarse, en lo que respecta a su fecha, por criterios internos y mediante su relación con los noticieros [25].

Desde mediados del siglo XV los romances aparecen en las páginas de los cancioneros. La introducción del arte tipográfico (1474) tiene como resultado una rápida divulgación escrita de esta forma poética, primero por los «pliegos sueltos», y luego por los mismos cancioneros; en el *Cancionero musical* y el *Cancionero General* de 1511 aparecen ya en número considerable. Al mismo tiempo aumenta el interés de los poetas cultos hacia este género. Una modalidad, que acaso se explica por influjo de la poesía culta, es la sustitución sistemática de la rima asonante por la consonante a fines del siglo XV [26]. Se usa hasta mediados del siglo XVI (en Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Montemayor, Timoneda y San Juan de la Cruz); en la segunda mitad del siglo cede paulatinamente a favor de la asonancia tradicional, de manera que en el *Romancero General* de 1600, las rimas a la vez asonantes y consonantes sólo se dan en casos aislados. El episodio de la rima consonante produjo un adelanto formal en el sentido de que se apartaba de la descuidada mezcla de rimas consonantes y asonantes, propia de los cantares de

[25] M. Pidal, *Romancero* I, caps. V y sigs.

[26] Romances que originariamente tuvieron rima asonante, pasaron a rima consonante, como lo muestran los números 437 y 463 del *Cancionero General*. La tendencia a preferir la rima consonante puede notarse, sin embargo, ya en romances de principios del siglo XV; véase D. C. Clarke, *Remarks*, ob. cit., págs. 89 y sigs.

gesta y de los antiguos romances y se aspiró consecuentemente a la asonancia correcta.

A fines del siglo XV se manifiestan también otras dos particularidades: 1.º La tendencia hacia la disposición en cuartetas, que se explica por el creciente carácter lírico del romance en esta época[27]; 2.º El añadido de cortas composiciones líricas (villancicos, canciones) como remate de la pieza (desfecha).

El Renacimiento representa para la historia del romance un período de consolidación, preparador del máximo florecimiento de este género en los Siglos de Oro. La nueva mentalidad se manifiesta también en el romance, y conduce a la conciencia de un arte personal en la concepción poética, y también a una ampliación de los asuntos. Siguiendo esta evolución, aumenta también la creación de romances, sobre todo en el último tercio del siglo. Poco antes de 1550 aparece en Amberes el primer *Cancionero de romances*[28]. Desde el *Diálogo del Nascimiento* (¿1505 a 1507?, según J. E. Gillet) de Torres Naharro, el romance aparece en el teatro como un intermedio cantado, sin función dramática. Otros autores disolvieron los romances tradicionales en redondillas. Aún han de pasar años hasta que el romance se introduzca como metro dramático, junto a la redondilla y a las formas italianas. Acaso el primer ejemplo aparece (siete años después de las innovaciones de Juan de la Cueva) en la *Farsa del obispo Don Gonzalo* (1587) de Francisco de la Cueva y Silva[29], autor por lo demás poco conocido. Esta fecha es tanto más decisiva para la futura evolución, cuanto que en los Siglos de Oro la historia del romance está muy li-

---

27 W. J. Entwistle (*La chanson populaire française en Espagne*, BHi, LI, 1949, págs. 255-257) intenta explicar, mediante la historia de la música, la disposición en cuartetas como influjo de la canción popular francesa.

28 Según M. Pidal (*Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, 2.ª ed., Madrid, 1945, pág. V), hay que fecharlo entre 1547 y 1549. Bibliografía y lista de las antiguas colecciones de romances, en José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, III, Madrid, 1965, págs. 1-130.

29 Comp. Diego Catalán Menéndez-Pidal, *Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional*, NRFH, III, 1949, págs. 130-140, en especial pág. 138.

gada a la comedia, y antes de mediados del siglo XVII había de vencer el predominio de la redondilla.

En su aspecto formal, el romance se establece definitivamente en la poesía culta del siglo XVI como un verso octosílabo isosilábico; y se reduce considerablemente la asonancia aguda en favor de la llana bisílaba. Desde Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1589) se asegura la disposición en cuartetas como unidad de composición, y a ella se aspira en forma consecuente[30].

Para enriquecer el romance con intermedios líricos se recurre también, junto a las formas tradicionales, a los endecasílabos y heptasílabos introducidos de Italia en forma de pareados (7 + 11; 11 + 11) que van intercalados o añadidos dentro del romance en lugares regulares, y con el cual se unen también por la rima.

El romance alcanzó su mayor perfección formal y su más amplia divulgación sobre todo gracias a su uso en el teatro desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII. Los grandes maestros son Lope de Vega[31], Góngora y Quevedo; apenas hay un poeta conocido de los Siglos de Oro que no haya cultivado el romance. Los adelantos métricos se deben a su regularización consecuente; ya no se admiten las rimas consonantes o sólo en el caso de que estén muy distantes; la asonancia aguda se tolera tan sólo en romances satíricos o religiosos, en el primero como recurso de efecto cómico, y en el segundo por la música, y en las otras clases de romance desaparece. La organización sintáctica, con la disposición obligatoria en cuartetas, se vuelve más fluida. En cada cuarteta sólo entra una frase con unidad oracional, simple o compleja; o bien dos, con la extensión de dos octosílabos cada una. Esta última manera resulta sobre todo adecuada para el diálogo dramático.

La interpolación de largas poesías líricas cae en desuso.

---

30 Comp. S. G. Morley, *Are the Spanish romances written in quatrains?*, RR, VII, 1916, págs. 42-48.

31 Hasta 1618 la proporción de los romances en las comedias de Lope se reduplicó (del 21,7 % antes de 1604, al 40,7 %). Véase H. Ureña, *Los jueces de Castilla*, RFH, VI, 1944, pág. 286.

Con bastante frecuencia se encuentra todavía el estribillo corto, que es casi siempre un pareado de endecasílabos [32].

En lo que respecta al contenido, el romance de los Siglos de Oro abarca todos los géneros literarios. Su predominio en el teatro se ha señalado ya. El romance épico se renueva, sobre todo por efecto de Lope de Vega. Mencionaremos brevemente las otras clases de romances por el asunto: romances amorosos, moriscos, pastoriles, satíricos, villanescos, caballerescos, religiosos, picarescos, rufianescos, etc. De especial mérito son en los Siglos de Oro los romances personales, que Pfandl califica como «patente poesía individual y autobiográfica efectiva de la personalidad y del yo» [33]. Aunque no está en relación directa con el tema, hay que mencionar también el gran alcance que tuvieron los romances históricos, inagotable fuente de inspiración del teatro nacional.

Mediado el siglo XVII se inicia la decadencia, y en el XVIII el romance llega a su índice de creación más bajo. La degeneración de algunos de los populares llega al punto de que el Gobierno prohibe imprimirlos (1767 y otras veces) [34]. Los medios literarios cultos se inclinan por Francia, atraídos por el prestigio de su teatro clásico y por la novedad de la Ilustración, que favorecen los Borbones reinantes en España. El espíritu del Boileau preceptista domina la literatura de la Corte desde la *Poética* de Luzán (1737) hasta el *Arte de hablar* de J. Gómez Hermosilla (1825), que Fernando VII declara texto oficial para España. En este ambiente el romance se considera forma de escaso valor, aunque en ocasiones algunos poetas vuelvan a él como signo de reacción castiza. Así en Huerta, E. G. Lobo, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Quintana, Lista, y sobre todo en N. F. de Moratín, autores que son en esto puente para la época siguiente.

El gusto por la lírica y el renovado interés hacia los temas históricos y legendarios ofrecen al romance en el Romanticismo amplio cauce, y le aseguran un intenso cultivo; poetas como

---

32 Por ejemplo, *Quijote*, II, cap. LVII.

33 L. Pfandl, *Spanische Romanzen*, Halle, 1933, pág. 16.

34 M. Pidal, *Romancero* II, pág. 249.

el Duque de Rivas (recordemos *El moro expósito)*, Bermúdez de Castro, Zorrilla y la Avellaneda favorecen este reflorecimiento.

Por otro lado, se vuelve a la riqueza de formas del teatro nacional, y se tiende a crear nuevas modalidades métricas, y esto tiene como consecuencia que se use menos el romance en el teatro. No obstante, Bretón de los Herreros, autor que conserva un criterio neoclásico, escribe sus primeras obras enteramente en romance (por ejemplo, *Los dos sobrinos*, 1825; *A Madrid me vuelvo*, 1828, en las que emplea en cada acto una asonancia distinta)[35].

La tradicional disposición rigurosa en cuartetas no se cumple siempre, y se halla a veces la forma continua, más antigua; y los romances con estribillo siguen empleándose.

A pesar del poco interés patente en Rubén Darío, el romance como forma de poesía lírica se estimó mucho entre los modernistas del mundo hispánico y los poetas del 98. Se tienen por obras maestras de la poesía en romance: *La tierra de Alvargonzález* de A. Machado, *Romancero del destierro* de Unamuno y los romances de *Río de Enero* de Alfonso Reyes. De otros poetas citaremos: Salvador Rueda *(Romancero)*, Lugones *(Romances de Río Seco)* y González Prada *(Baladas peruanas)*.

La innovación más esencial del Modernismo en el campo del romance, intentada por primera vez por Rubén Darío, resultó perturbadora. En los cincuenta y un versos de *Por el influjo de la primavera* (poesía de *Cantos de vida y esperanza)* de Rubén Darío cambia la asonancia cada vez que lo hace el curso de las ideas, y esto resultó algo semejante a la estrofa; cada uno de los períodos termina con un pie quebrado, cuyo número de sílabas es fluctuante. Darío fue imitado en este sentido sólo ocasionalmente por G. Mistral *(La espera inútil)* y M. Machado *(Don Carnaval)*, donde, por influjo de la cuarteta asonantada popular, se cambia la asonancia de cuarteta en cuarteta, manteniéndose el ritmo y las condiciones del romance.

---

[35] *Los dos sobrinos:* I: i-o; II: a-a; III: i-a; IV: e-a; V: e-o; *A Madrid me vuelvo:* I: a-e; II: e-a; III: e-o.

También en la poesía actual el romance mantiene su vigor, y P. Salinas lo testimonia en estos términos: «Entendemos que el siglo XX es un extraordinario siglo romancista... 1.º Por el gran número de poetas que usan el romance. 2.º Por la calidad de estos poetas, ya que ninguno de los buenos falta en la lista de romancistas. 3.º Por el valor de la poesía que produjeron empleando esta forma; no es que la usaron para temas menores, es que les sirvió para lo mejor de su obra, en repetidos casos» [36]. La obra maestra es el *Romancero gitano* de García Lorca, y gozan también de mucho aprecio los *Romances del 800* de Fernando Villalón (1929). Hay que citar, además, *Cántico* de Guillén, cuya última parte está escrita enteramente en romances.

En el aspecto formal vuelve el empleo de la antigua agrupación de dos versos en lugar de la cuarteta; así en García Lorca *(El lagarto está llorando)*. El uso de pies quebrados siguiendo el modelo de Rubén Darío se encuentra en algunas ocasiones en Guillén *(Alborada, Tarde muy clara* y otras), y romances con estribillo se dan con frecuencia en García Lorca.

BIBLIOGRAFÍA: R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico,* 2 vols., Madrid, 1953 (estudio general que reseña de manera crítica las teorías más importantes). P. Rajna, *Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole,* RR, VI, 1915, págs. 1-41. J. Saroïhandy, *Origine française des vers de romances espagnoles,* «Mélanges de philol. offerts à F. Brunot», París, 1904, págs. 311-322. R. Foulché-Delbosc, *Essai sur les origines du romancero,* París, 1912. W. J. Entwistle, *La chanson populaire française en Espagne,* BHi, LI, 1949, págs. 253-268. G. J. Geers, *El problema de los romances,* «Neophilologus», V, 1920, págs. 193-199. J. F. Cirre, *El romance en la poesía española,* «Revista de Indias», VI, Bogotá, 1940, páginas 89-123. S. Griswold Morley, *Are the Spanish Romances written in quatrains?,* RR, VII, 1916, págs. 42-48. G. Cirot, *Le mouvement quaternaire*

[36] Pedro Salinas, *El romancismo y el siglo XX,* en «Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington», Wellesley, Mass., 1952, pág. 525. En este estudio se reseñan brevemente: R. Darío, J. R. Jiménez, A. Machado, Unamuno, J. Guillén, García Lorca, Alberti, E. Prados, F. Villalón y P. Baroja. Un gran número de estos poetas romancistas del siglo XX se citan en la pág. 525. Véase también M. Pidal, *Romancero* II, págs. 436 y sigs.

dans les romances, BHi, XXI, 1919, págs. 103-142. B. F. Swedelius, *Is the Spanish Romance always quaternary?*, MLN, XXXIX, 1934, págs. 443-444. Daniel Devoto, *Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes*, § I, «Annales musicologiques», IV, 1956, págs. 89-96, *Les romances* (estudia especialmente la parte musical del romance; con bibliografía). G. Cirot, *Cantares et romances, simple aperçu*, BHi, XLVII, 1945, págs. 1-25 y 169-186. D. C. Clarke, *Remarks on the early romances and cantares*, HR, XVII, 1949, páginas 89-123; *Metric problems in the Cancionero de romances*, HR, XXIII, 1955, págs. 188-199. Ludwig Pfandl, *Spanische Romanzen*, «Sammlung romanischer Übungstexte», 21, Halle/Saale, 1933 (con introducción e indicaciones bibliográficas). Pedro Salinas, *El romancismo y el siglo XX*, «Homenaje a Archer M. Huntington», Wellesley, Mass., 1952, págs. 499-527. Ursula Böhmer, *Die Romanze in der Spanischen Dichtung der Gegenwart*, Bonn, 1965.

FORMAS ESPECIALES DEL ROMANCE

A) ROMANCE PAREADO. — Véase el estudio del pareado.

B) ROMANCILLO. — Con el término de romancillo se denomina el romance cuyos versos tienen menos de ocho sílabas; y se caracteriza por:

1.º La asonancia continua en los versos pares, en tanto que los impares quedan sin correspondencia en la rima.

2.º El empleo habitual de la disposición en cuartetas.

3.º El uso de versos, todos con el mismo número de sílabas (tetrasílabos, hexasílabos o heptasílabos).

4.º La extensión libre de la composición.

Ejemplo:

	Esquema	
Hermana Marica,	x	
mañana, que es fiesta,		a
no irás tú a la amiga	x	
ni yo iré a la escuela.		a
Pondráste el corpiño,	x	
y la saya buena,		a
cabezón labrado,	x	
toca y albanega;		a

y a mí me pondrán x
mi camisa nueva, a
sayo de palmilla, x
media de estameña; a
[...]

(Góngora)

En lo que respecta a la terminología, hay que mencionar que algunos libros de métrica entienden por romancillos especialmente los compuestos con versos hexasílabos; y denominan a los compuestos con heptasílabos, romance endecha o endecha [37], por su empleo característico en esta clase de poesía. Los romances en tetrasílabos no se dan con frecuencia y son de origen reciente.

Resumen histórico: Como derivación del romance, el romancillo podría suponerse que participa en las discusiones de su origen. Sin embargo, su carácter ajeno a la poesía épica, el empleo de versos todavía más cortos que el octosílabo y del estribillo distribuido regularmente en su extensión, que se da con bastante frecuencia, explicarían más bien su procedencia de una forma originaria lírica y estrófica; manteniendo los versos cortos, habría adoptado sólo más tarde la forma del romance, semejante al tipo de los novelescos.

El romancillo aparece por primera vez en la *Serranilla de la Zarzuela,* «Yo me yva, mi madre, / a Villa Reale...» (acaso de principios del siglo XV) con carácter de poesía popular. La fluctuación en el número de sílabas (hexasílabos y heptasílabos) también viene al caso; y por esto H. Ureña supone que su forma primitiva fue la seguidilla [38]. Sólo en el último tercio del siglo XVI fue acogido poco a poco en los Cancioneros de la poesía culta [39].

37 La endecha es una poesía elegíaca; generalmente el nombre se refiere al asunto. Prevalece el uso del romancillo heptasílabo o también hexasílabo, y es menos frecuente el empleo de redondillas y versos sueltos.

38 H. Ureña, *Versificación,* pág. 31; y *Estudios,* pág. 33.

39 Por primera vez en el *Cancionerillo* de la Biblioteca Ambrosiana, 1589.

En el *Romancero General* de 1600, ya está representado con más de treinta poesías de denominación varia.

Su desarrollo y divulgación se efectúa en el siglo XVII. En manos de poetas cultos se regulariza el número de sílabas; de la primera forma oscilante se origina el romancillo hexasílabo y el heptasílabo, llamado también endecha. Usado con preferencia en la forma hexasílaba, se emplea primero en la poesía ligera anacreóntica y en las endechas melancólicas, y también sirve para tratar temas satíricos e incluso religiosos. Las clases de poesía más importantes que usan el romancillo son, junto con la mencionada endecha, las letras, letrillas y barquillas; estas últimas derivan su nombre del famoso romancillo *Pobre barquilla mía* de Lope de Vega [40]. Lope, Góngora, Quevedo y otros lo cultivaron en proporción considerable [41]. Desde Lope [42] arraigan en el teatro de los Siglos de Oro como intermedios líricos, por lo general cantados.

En el siglo XVIII fue ignorado por largo tiempo; en el último tercio, sin embargo, experimentó un reflorecimiento como consecuencia del nuevo auge del género anacreóntico, impulsado por Meléndez Valdés y por Cadalso, y entonces se convierte en la forma básica de numerosas odas anacreónticas, letrillas, idilios, cantilenas y romances menores en los indicados Meléndez Valdés y Cadalso, y en poetas de la misma época como Iglesias de la Casa, Forner, Sánchez Barbero y otros [43]. Una poesía en romancillos de extensión verdaderamente épica es la *Himnodia o fastos del Cristianismo* de José María Vaca de Guzmán [44].

En el Romanticismo disminuye su importancia; ofrecen ejemplos Zorrilla *(Inconsecuencia)* y Avellaneda *(A una mariposa)*. Otro tanto cabe decir de la siguiente época; es digno de notarse el romancillo tetrasílabo «Una noche — tuve un sueño...» de Rubén y el *Canto nocturno de los marineros andaluces* de

40 BAE, XVI, n.os 1781-1784. Véase antes, pág. 101.

41 Comp. BAE, XVI, págs. 601 y sigs.

42 Morley-Bruerton, *Chronology*, págs. 101-102.

43 Comp. BAE, LXI, págs. 268-275, 307-318, 415 y sigs.; BAE, LXIII, páginas 93-131, 320-322.

44 BAE, LXI, págs. 319-353.

García Lorca, que recurre a la antigua forma fluctuante del romancillo con estribillo.

C) ROMANCE HEROICO. — Se llama romance heroico al formado por versos endecasílabos. El título de heroico alude sobre todo a su empleo en romances de alta poesía (tragedia, épica y semejantes)[45]. El romance heroico se caracteriza por:

1.º La asonancia continua en los versos pares, en tanto que los impares no tienen correspondencia en la rima.

2.º La tendencia a la disposición en cuartetas, si así conviene al carácter de la obra, que en el caso que sea dramática se acomoda a las necesidades del diálogo.

3.º El empleo del verso endecasílabo.

4.º La libre extensión de la obra, que si es dramática, puede cubrir actos enteros.

He aquí un ejemplo:

	Esquema
¡Cuán sosegada, cuán tranquilamente	X
Los días pasarán en el secreto	A
Retiro que prevengo por asilo	X
A los recios naufragios que padezco!	A
¡Cuánto, ay de mí, retarda a mi esperanza	X
El Todopoderoso, este consuelo,	A
Y entre cuántas zozobras fluctuando	X
El alma está con dudas y deseos!	A
Apresura tu curso, oh nueva vida,	X
Pues que nacer de nuevo me contemplo	A
Aquel día que a mí me restituya,	X
Rotos de la ambición los duros hierros.	A
[...]	

(García de la Huerta, *Propósitos y deseos juiciosos...*, BAE, LXI, pág. 225)

[45] Véase el endecasílabo heroico. No existe un término que abarque los romances de versos largos. Según la clase de verso usada, se habla de romances endecasílabos, decasílabos, dodecasílabos y alejandrinos. Estos últimos los ensayó primero Zorrilla en *Colón;* fueron imitados en cierta proporción por el Modernismo, muy dado al verso alejandrino (por ejemplo, *Los pájaros de Cuba*, de Salvador Rueda; *La canción del camino*, de Santos Chocano, y otros). Sólo el romance endecasílabo, por ser el más habitual e importante de ellos, recibió un nombre especial.

Las diferentes innovaciones del Modernismo sobre la disposición y la mezcla de distintas clases de versos se señalarán en el resumen histórico.

Resumen histórico: El romance heroico es una creación de mediados del siglo XVII, y combina el verso italiano con una forma poética tradicional y autóctona. Representa un testimonio notable de la vitalidad del romance, que puede renovarse aun en el declive que se inicia en el romance octosílabo; y al mismo tiempo, atestigua también la definitiva asimilación del endecasílabo introducido de Italia en el Renacimiento. Según T. Navarro la introducción del romance heroico significa «el paso más definitivo del metro italiano para compenetrarse con la tradición castellana» [46].

El poema encomiástico *A San Juan de Dios* [47] de Fernando Valenzuela representa un temprano testimonio, quizás el más antiguo del romance heroico. Caramuel es el primer teórico que alega ejemplos en la segunda parte del *Primus calamus* de la *Rhythmica* (1665) [48].

El florecimiento del romance heroico dura desde el Neoclasicismo hasta el Modernismo. En las obras de los poetas neoclásicos es la forma predominante en la tragedia y el poema épico. De los muchos ejemplos que ofrecen V. García de la Huerta, Jovellanos, Cienfuegos, Lista, Quintana, etc., resalta el poema épico *Granada rendida* de J. M. Vaca de Guzmán, que en 1779 obtuvo el premio de la Real Academia de la Lengua, y la tragedia *La viuda de Padilla* (1814) de Martínez de la Rosa, escrita sólo en romances heroicos, y en la que cada acto se desarrolla en una sola asonancia [49].

El romance heroico aún goza de gran estimación en el Ro-

---

46 T. Navarro, *Métrica*, pág. 241.

47 BAE, XLII, pág. 448.

48 Véanse las citas y más detalles, en E. Díez Echarri, *Teorías*, página 205.

49 I: e-o; II: a-o; III: a-a; IV: e-a; V: e-o.

manticismo, especialmente en el teatro [50] y en el poema épico [51], aunque no es ya el verso que predomina. También se encuentra en la lírica, con frecuencia en Zorrilla. En el Modernismo alcanza gran florecimiento y divulgación sobre todo en Hispanoamérica, donde lo había usado por primera vez hacia 1680 Sor Juana Inés de la Cruz. Arraiga a principios del siglo XIX (Bello) y en la época romántica. El argentino Lugones (1874-1938) escribió tres mil quinientos versos de su poema *A los ganados y las mieses* en romance heroico, y usa la misma forma en los cantos *Al Plata* y *A los Andes*. Con frecuencia variable se encuentra en Darío, Salvador Rueda, Nervo y otros. Siguiendo los ejemplos aislados que se hallan en Bécquer, algunos modernistas cultivan el romance heroico variando la medida, combinando, por lo general, heptasílabos y endecasílabos, pero también se presentan otras combinaciones, tales como los de 9, 5, 11 y 7 sílabas. Se encuentran también casos que se apartan de la forma habitual de cuarteta, y así se halla la disposición en sextetos, por ejemplo, en *A Emilio Ferrari* de Darío (abcbDB) y tercetos, en *Música* de Unamuno (Abc: Dec: Fgc).

En la época que sigue al Modernismo, el romance heroico es poco frecuente y en su empleo se nota la vuelta a la forma fundamental; así ocurre en varios pasajes de *Mariana Pineda* de García Lorca y en la *Antígona* de José María Pemán. De las combinaciones de versos distintos parece continuar sólo la de endecasílabos y heptasílabos (García Lorca, *Balada triste* y otras). Hay muchos ejemplos de cuartetas asonantadas con versos de 11 y 14 sílabas en J. R. Jiménez, A. y M. Machado, E. Marquina, Leopoldo Panero, E. de Nora y J. L. Hidalgo [52].

---

[50] Por ejemplo, en *La copa de marfil* de Zorrilla; *Munio Alfonso*, de Avellaneda; *La muerte de César* de Ventura de la Vega.

[51] Así en el duque de Rivas, *El moro expósito;* Espronceda, *Despedida del patriota griego;* Bermúdez de Castro, *El pensamiento*.

[52] Véase la reseña de Gonzalo Sobejano, RF, LXXV, 1963, pág. 433.

CAPÍTULO II

LAS FORMAS DE ESTROFA ABIERTA

LA ESTROFA DE DOS VERSOS

EL PAREADO. — El pareado contiene dos versos con la rima aa (bb cc, etc.) sin que resulte obligatorio el uso de una determinada clase pues pueden tener la misma o distinta medida. La rima habitual es la consonante; la asonante (en series largas y generalmente mezclada con la consonante) se limita a unos pocos textos muy tempranos y a refranes populares.

Sólo en casos excepcionales los pareados de versos cortos se escribían seguidos, como largos; así los pareados heptasílabos de la *Disputa del alma y el cuerpo* (siglo XII) en forma de alejandrinos con rima en la cesura [1].

En lo que respecta a los asuntos, el pareado se usa casi siempre en la poesía que no es lírica (narrativa, didáctica, epigramática y dramática).

Resumen histórico: El adjetivo sustantivado *pareado* se usa en lugar de la expresión completa *verso pareado.* La cuestión de si el pareado constituye una forma estrófica es teórica y de importancia secundaria. Se le define como la estrofa mínima, si bien pocas veces llega a formar estrofa única.

---

[1] M. Pidal, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 3.ª época, IV, 1900, págs. 451 y sigs.

El pareado, forma primitiva de la poesía, puede haberse originado de manera espontánea, y en el caso de pareados sueltos (estribillos, refranes, etc.) no hay que buscar en otras literaturas el origen; no obstante, cuando los pareados van en serie y alcanzan importancia literaria, entonces existe un influjo extranjero [2]. El florecimiento del pareado en las series de la poesía juglaresca es diferente del que se usa en el siglo XVIII y el modernismo, que se explica por la imitación de modelos métricos franceses, y en parte también de los temas. El influjo italiano se halla en el empleo de versos italianos en pareados isométricos y plurimétricos de versos endecasílabos y heptasílabos, tal como aparecen en las comedias de los Siglos de Oro.

Según las clases de versos empleados en su historia, el pareado se presenta de distintas maneras. Por esto consideramos necesario tratar por separado las formas más importantes del mismo.

1. *El pareado de versos cortos.* — Fue adoptado de la poesía cortesana francesa narrativa y didáctica; al modo de la poesía francesa, se emplea en series que no constituyen estrofas. Es la forma métrica en que se presenta en el siglo XII el *Misterio de los Reyes Magos* y la *Disputa del alma y el cuerpo*. Las dos obras pertenecen al mester de clerecía, pero manifiestan un fuerte influjo del arte de la juglaría. Mientras el mester de clerecía arrincona más tarde el pareado en favor de la cuaderna vía, el arte de la juglaría del siglo XIII lo llevó a su más alto florecimiento en la *Razón de amor, Santa María Egipciaca, Elena y María* y en el *Libre dels tres Reys de Orient*. Los diferentes versos, que acusan una fuerte fluctuación silábica, tienen por principal base el heptasílabo y el eneasílabo; en la *Razón de amor* se encuentra también en mayor proporción el octosílabo. En esta obra predomina la rima asonante, frente al *Auto de los Reyes Magos* y la *Disputa*, donde se empleó la rima consonante con unas pocas excepciones. Los primeros pareados octosílabos que originariamente se suponen regulares, se hallan

---

2 Véase Paul Meyer, *Le couplet de deux vers*, «Romania», XXIII, 1894, páginas 1-35.

en la poesía XI de la *Historia troyana* (hacia 1270)[3]. El hecho de que la rima pareada penetre en el romance hace deducir la persistencia del pareado en la poesía narrativa del siglo XV[4].

Este pareado narrativo, dejando aparte unas pocas excepciones[5], no tuvo influjo alguno en la poesía lírica de los Cancioneros. Sin embargo, en la lírica se encuentra el pareado aislado como estribillo, especialmente en los villancicos; en uso estrófico aparece en el cosaute. En los decires aforísticos y en otras formas poéticas más largas se reanuda el uso del pareado empleado ocasionalmente para la poesía sentenciosa, tal como despunta en el *Conde Lucanor,* y el *Libro de los ejemplos* de Clemente Sánchez de Vercial (hacia 1400-1421)[6].

El Modernismo sacó al pareado octosílabo de su completo olvido; así lo demuestran J. R. Jiménez *(La creación),* G. Martínez Sierra *(Bendiciones),* y después especialmente Jorge Guillén *(Sábado de gloria, Noche del gran estío, Aquel jardín).* Los pareados trisílabos en *Otoño, pericia* de Guillén representan una interesante innovación. Por la extensión regular de sus series, que constan en cada ocasión de cinco pareados, y el empleo continuo de sólo dos elementos de rima *(aa bb aa bb aa)* esta modalidad representa una forma de compromiso entre serie y estrofa.

2. *El pareado de 11 + 11 o de 11 + 7.*—Los pareados de metros italianos combinados en tres o cuatro parejas no tenían al principio uso autónomo; eran la forma predilecta de la

[3] Véase M. Pidal, *Tres poetas primitivos,* Col. Austral, n.° 800, págs. 103-111 (extracto de *Historia troyana en prosa y verso,* Anejo XVIII de la RFE, Madrid, 1934).

[4] Agustín Durán dedica a esta clase de romance un apartado propio en el *Romancero general,* BAE, XVI, II, Apéndice III, bajo el título de *Romances de varias clases, hechos en versos pareados.* Véase Clarke, *Sketch,* pág 289, n.° 28; *The Spanish octosyllable,* HR, X, 1942, págs. 1-11; *Remarks on the early romances and cantares,* HR, XVII, 1949, págs. 94 y siguientes.

[5] Por ejemplo, *Canc. siglo XV,* n.os 563, 564; *Canc. de Palacio,* n.° 154 (a partir del verso 32).

[6] Comp. Le Gentil, *Formes,* pág. 21, con referencias de citas en las notas.

sirima o estrofa final en la canción petrarquista de fines del siglo XVI y del XVII, y aparecen a menudo también insertos sin norma alguna en la silva. De manera aislada se usan en sentencias, epitafios, epigramas, etc. Dispuestos en series se encuentran en poesías didácticas y morales; así en los *Ejercicios devotos* del mejicano Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659). Bajo la denominación de silva de consonantes con la disposición fija de aA bB cC dD, etc., o con la libre disposición de endecasílabos y heptasílabos alcanzan alguna importancia en las comedias de Alarcón, Moreto y otros. En Lope, sin embargo, son muy escasos [7].

Las *rimes plates* de la tragedia clásica francesa sirvieron de modelo para el uso de los pareados en el teatro del siglo XVIII, que se estimaron propios, sobre todo, para las partes dialogadas. El primer testimonio en Hispanoamérica lo ofrece el peruano P. de Peralta Barnuevo en *La Rodoguna* (¿1708?), que imita la obra de Corneille del mismo título; el primero que lo empleó en España fue Cadalso en su tragedia *Sancho García* (1771). Fuera de las imitaciones directas del francés (Racine, Voltaire), la serie de pareados con versos isométricos o plurimétricos se mantiene en el teatro neoclásico; así en *Agamenón vengado* de García de la Huerta, que tuvo por modelo una traducción de F. Pérez de Oliva en prosa de la *Electra* de Sófocles. La sátira también se sirvió en algunas ocasiones del pareado; así en Cadalso y en Arriaza.

En el Romanticismo pierde su importancia como forma dramática; se encuentra, sin embargo, con frecuencia en poesías de carácter narrativo, como la leyenda *El abad Duncario* del Padre Arolas y en algunas partes del *Angel* de Echeverría.

3. *El pareado de alejandrinos.* — Siguiendo modelos franceses fue empleado, acaso por primera vez, en forma de series por Iriarte (*La campana y el esquilón*). Reanimado nuevamente por Baudelaire, Verlaine y otros, se convierte desde Rubén (*Coloquios de los Centauros*) en una forma bastante apreciada por

[7] En Lope aparecen sólo después de 1620, y no sobrepasan nunca el 6 %. Véase Morley-Bruerton, *Chronology*, pág. 99.

los modernistas, que se corresponde con su predilección por el alejandrino. Ejemplos ofrecen G. Valencia *(Leyendo a Silva)*, A. Machado *(A orillas del Duero)*, González Martínez *(La canción de las sirenas)*, Pérez de Ayala (en *Coloquios*, en *La paz del sendero*, 1903), Ramón de Basterra *(Los grandes ritmos del Pirineo)* y otros. En la forma asonantada el pareado se encuentra por primera vez en Rosalía de Castro *(En las orillas del Sar)*. Después del Modernismo disminuyó su empleo.

EL PERQUÉ. — En su forma auténtica el perqué consta de una redondilla o una estrofa de cinco versos seguida de una serie ilimitada de pareados octosílabos; en algunas ocasiones la estrofa inicial se repite al fin. La serie de pareados comienza y termina con un verso que tiene correspondencia en la rima. El primer pareado está en relación con la rima de la redondilla. La particularidad de los pareados en el perqué consiste en que las rimas parejas (aa bb cc, etc.) unidas por el metro, se separan cada vez por cortes sintácticos; cada pareja que se origina de esta manera se inicia con «por qué», «porque» u otro elemento en uso anafórico.

Ejemplo:

	Esquema	
Pues no quiero andar en corte	a	estrofa de cinco versos
nin lo tengo por deseo,	b	
quiero fer un devaneo	b	
con que haya algún deporte	a	
y qualque consolación:	c	
¿Por qué en el lugar de Arcos		sin rima
no usan de confesión?	c	enlace con la estrofa de cinco versos por la rima
¿Por qué la dis(putación)	c	
faze pro a las devegadas?	d	
¿Por qué malas peñoladas	d	
fazen falsos los notarios?	e	
[... hasta el final:]	[...]	
¿Por qué pide gran mantón	f	final
el que tiene chico cuerpo?	g	
¿Por qué parece huerco	g	
el que anda despojado?		sin rima

(El Almirante Diego Hurtado de Mendoza, *Canc. de Palacio*, n.º 1)

En el transcurso de su historia el perqué sufrió varios cambios, que en el siglo XVII condujeron a su completa descomposición. En lo que respecta a sus temas, el antagonismo entre la disposición sintáctica y la secuencia métrica que es característica del perqué, lo hacen propio para la sátira, para la representación de asuntos en que se plantea alguna contradicción y en quejas de amor contrario, y sirve también para asuntos alegóricos y enigmáticos.

Resumen histórico: El primer testimonio de la palabra y la disposición métrica del perqué lo ofrece la poesía de Diego Hurtado de Mendoza, Almirante de Castilla (muerto hacia 1405), que con el título *Perqué* inicia el *Cancionero de Palacio.* El aspecto fonético de la palabra no es castellano, e indica su procedencia catalano-provenzal o, con menos probabilidad, italiana; no obstante, no ha podido comprobarse hasta ahora que exista una forma poética correspondiente en estas literaturas. La forma castellana *por qué* como denominación de la poesía se encuentra sólo en el siglo XVI [8]. En Cervantes el perqué aparece en su forma pura con el nombre de *aquelindo* [9] (acaso el de una canción de baile que comenzase: *¡ah, qué lindo!).*

En Juan Torres el perqué cambia la interrogativa por la afirmativa [10]. Los pareados del perqué insertados en pareados normales del *Razonamiento* de Alfonso Enríquez [11] y de la *Metáfora en metros* de Diego Núñez de Quirós [12] conservan del perqué tan sólo el característico tratamiento sintáctico de las rimas pareadas.

El perqué encontró más amplia divulgación en el siglo XVI, dispuesto en forma de pregunta y respuesta, como en las quejas amorosas dialogadas de Juan del Encina, Ximénez de Urrea y Alonso Núñez de Reinoso. En esta forma se da ocasionalmente

---

8 Véase T. Navarro, *Métrica,* pág. 195, nota 17.

9 *El rufián dichoso,* Primera jornada, «Escucha, la que viniste».

10 *Canc. de Palacio,* n.º 73; los primeros seis pareados recuerdan la silva por su mezcla de versos sin rima.

11 Ídem, n.º 154.

12 *Canc. General,* n.º 950.

también en el *Cancionero de romances* de Amberes, donde Garci Sánchez de Badajoz ofrece los primeros ejemplos de estribillos insertados en el perqué [13].

Mientras en Cervantes el perqué se da una vez más en su antigua forma, en Lope de Vega aparece ya en descomposición definitiva; prescindiendo de las características de esta forma poética, se convirtió en una serie normal de pareados que, comenzando y terminando por un verso sin correspondencia en la rima, opone la disposición sintáctica a la secuencia métrica [14]. La misma forma emplearon Alonso de Barros y Cristóbal Pérez de Herrera en los extensos *Proverbios morales.*

Después de largo tiempo de olvido, el antiguo perqué, compuesto en endecasílabos, vuelve en la obra de la mejicana contemporánea Guadalupe Amor [15].

BIBLIOGRAFÍA: T. Navarro, *Métrica,* n.os 36, 59, 122, 176 y 470, nota 8. (T. Navarro ha sido el primero en tratar y presentar el perqué como forma independiente.)

LA ESTROFA DE TRES VERSOS

La estrofa de tres versos (terceto) muestra en el transcurso de su historia, desde la Edad Media hasta nuestros días, una gran variedad de formas. No obstante, sólo el terceto dantesco, introducido en la poesía española por Boscán, alcanzó realmente importancia, y es, por lo general, la forma originaria de las variantes más recientes.

EL TERCETO EN LA EDAD MEDIA. — En España la estrofa de tres versos (por lo general cortos, octosílabos y hexasílabos) que se presenta en la Edad Media con una misma medida de

---

13 Referencias de citas en T. Navarro, *Métrica,* § 122, págs. 195 y sigs.

14 Así en *El Argel fingido* III (monólogo de Leónido: «¿Loco me decís que estoy?»); *Amor con vista* II (monólogo de la dama Fenis: «Ya no tiene mi fortuna») y otras.

15 *Poesías completas,* Méjico, 1951, pág. 4; citado según T. Navarro, *Métrica,* pág. 468, nota 8.

versos o bien diferente, y con varias disposiciones en la rima, apenas logró autonomía estrófica. En esta función se da sólo muy raras veces; así en las *Cient trinadas a loor de la Virgen María* (a^4 a^4 a^8) de Fernán Pérez de Guzmán [16] y en el *Tratado de la Doctrina* (a^8 a^8 a^8 con estribillo) de Pedro de Veragüe [17]. Es digna de notarse en ambos casos la rima única que representa la más antigua forma de la estrofa románica de tres versos [18]. Un ejemplo del terceto estrófico en hexasílabos de la misma medida con la rima aab lo ofrece Don Álvaro de Luna (muerto en 1453) en el *Cancionero de Palacio* (n.º 3). En forma aislada o mezclada con estrofas bisílabas y tetrasílabas, se encuentra también en la poesía sentenciosa. El uso más importante de esta clase de tercetos se limitó a su empleo en la composición de estrofas largas (así en las de doce versos) o como cabeza de villancicos, en lo que obtuvo su mayor divulgación. Le Gentil ha establecido una instructiva cronología de los tipos de tercetos en las cabezas, parangonándolos con las formas semejantes de Francia [19].

Anterior al Renacimiento se encuentra un tipo de terceto que, por la disposición de sus rimas, sigue acaso modelos italianos. Fue introducido quizás a principios del siglo XV por Imperial, poeta seguidor de Dante [20]; con la forma aba cdc, etc., hay un testimonio en Gómez Manrique [21]. Este tipo de terceto usa, sin embargo, versos cortos, y, según parece, no tiene nunca la disposición característica de la *terza rima* de Dante. Los

---

16 *Canc. siglo XV*, n.º 302.

17 BAE, LVII, págs. 373-378.

18 En versos largos ya se encuentra repetidas veces en el trovador más antiguo, y es la forma habitual de la estrofa de tres versos en el francés antiguo. Tiene su modelo en las correspondientes formas de la baja latinidad o, según opinión contraria, en el zéjel. Véase Jeanroy, *Origines*, págs. 364-377, y H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au XVe siècle*, París, 1908, pág. 116.

19 *Formes*, págs. 21-23.

20 Véase A. Vegue Goldoni, *Los sonetos «al itálico modo» de Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Estudio crítico y nueva edición de los mismos*, Madrid, 1911, pág. 10.

21 *Canc. siglo XV*, n.º 372, pág. 54.

primeros tercetos encadenados en endecasílabos se encuentran formando parte de los sonetos del Marqués de Santillana.

EL TERCETO DANTESCO. — El terceto dantesco (llamado también *terza rima*, tercia rima, terceto encadenado, cadenas o sencillamente terceto) es una estrofa isométrica de tres versos endecasílabos con el esquema de rima fijo ABA BCB CDC, etc. En cada estrofa riman el primer y el tercer verso, mientras que el interior es el elemento de la rima que enlaza con la siguiente estrofa. De este modo se establece un firme lazo entre las estrofas, del que proceden las denominaciones de cadena y terceto encadenado. Como ninguna rima debe quedar sin correspondencia, la poesía en tercetos termina en un cuarteto de rimas alternas (YZYZ) o en un verso aislado que rima con el interior de la estrofa precedente (YZY Z).

Los tercetos, del mismo modo que los pareados, se dan siempre en series largas [22]. No obstante, se observa rigurosamente la coincidencia de la unidad estrófica con el sentido, conforme a las exigencias de los preceptistas de los Siglos de Oro [23], subrayando de esta manera la condición autónoma de esta estrofa.

Ejemplo:

	Esquema
Yo cuidé, dulce bien del alma mía,	A
Que primero con muerte el cuerpo ausente	B
Desamparara en tierra sola y fría.	A
Y que el rigor pudiera del presente	B
Dolor humedecer en vuestros ojos	C
La pura claridad y luz ardiente;	B
[...]	
La esquiva soledad y mi porfía,	X
La tristeza y temor de mi cuidado	Y
Me dividen de vos, ¡oh alma mía!	X

22 «Sirve para tratar larga materia», escribe Sánchez de Lima en el diálogo II de su *Arte poética en romance castellano*, 1580, ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, 1944, pág. 60.

23 Véase Díez Echarri, *Teorías*, pág. 238.

Muera, pues, quien de vos está apartado, Y
Acábese en la vida la memoria; Z
Que a un prolijo dolor desesperado Y
Mal puede venir bien que le dé gloria. Z

(Herrera, Libro II, *Elegía IV*)

El terceto así encadenado se emplea sobre todo en la poesía didáctica. Hasta el Modernismo es una de las principales formas de la estrofa en las epístolas poéticas y en la sátira elevada. Se usa también mucho en la elegía y en la poesía bucólica. Por su carácter es forma propia de la poesía culta, y en esto van de acuerdo las Poéticas de los Siglos de Oro que tratan del terceto[24]. Esto no excluye que Góngora, por ejemplo, escribiera tercetos burlescos[25] porque el contraste entre el contenido ligero y la forma refinada es un recurso estilístico corriente entre poetas cultos. Italia proporcionó los modelos decisivos, tanto de la forma como de los asuntos y estilo de los tercetos. Dante inicia la tradición didáctica; Lorenzo el Magnífico y Francesco Berni, la paródica; Ariosto lo usó por primera vez como forma de la sátira. En España, no obstante, el terceto se limita casi exclusivamente a la poesía seria y culta. Se usó también en el teatro nacional, especialmente en monólogos y en otros pasajes destacados.

Resumen histórico: El terceto encadenado fue introducido de Italia por Boscán. Aun cuando Dante no lo había inventado, la *Divina Comedia* fue la base de su notoria fama. Boscán lo presenta en una proporción considerable en dos extensas epístolas y en otras dos poesías que tituló capítulos, siguiendo también en esto modelos italianos[26]. Garcilaso usa la nueva

---

24 Véanse los testimonios reunidos en ídem, pág. 238.

25 BAE, XXXII, pág. 458.

26 En el Tercer Libro de las *Obras* (ed. de W. I. Knapp, Madrid, 1875, páginas 377 y sigs.). *Capitolum* fue el título de los *Canti* en los códices antiguos de la *Divina Comedia;* luego fue ampliado hacia el significado general de poesía en tercetos. Comp. con los *Capitoli* de Berni.

forma en sus dos elegías dirigidas al Duque de Alba y a Boscán [27] y en gran parte de su segunda Égloga. En las obras de Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Herrera, Barahona de Soto y otros, el terceto se consolida en el siglo XVI como estrofa predilecta para los mencionados asuntos y géneros, y mantiene esta posición hasta *Raimundo Lulio* (1875) y *La selva oscura* (1879) de Núñez de Arce [28], que se consideran como testimonios finales de la gran poesía en tercetos en España. Se escribieron en tercetos la famosa *Epístola moral a Fabio* [29], la *Epístola satírica y censoria* dirigida al Conde Duque de Olivares [30], las elegías *El deleite y la virtud* y *De las miserias humanas* de Meléndez Valdés [31] y otras obras importantes. Testimonio ya tardío de la tradición puramente didáctica del terceto son *Las reglas del drama* (1791) de M. J. Quintana [32].

J. Bermúdez lo introdujo en la literatura dramática en 1577, y antes de Lope de Vega perteneció al repertorio de versos de la comedia [33]. El teatro nacional mantiene esta tradición, aunque en declive (Cervantes, Guillén de Castro, Lope de Vega, Tirso de Molina, y otros). El uso del terceto suele traer consigo una especial intención estilística [34]; por esto la cifra de su uso en comparación con otros metros es baja; así en Cervantes oscila entre el 16,6 % *(El trato de Argel)* y el 0,7 % *(La entreteni-*

---

27 BAE, XXXII, págs. 23-27.

28 Véase M. Pelayo, *Estudios*, IV, pág. 344.

29 «Fabio, las esperanzas cortesanas», BAE, XXXII, págs. 387-389. Sobre la cuestión del autor (Francisco de Rioja, Fernández de Andrada, Rodrigo Caro), véase A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, II, 5.ª ed., Barcelona, 1957, pág. 265, y la bibliografía que allí se cita. D. Alonso, *El Fabio de la «Epístola moral»*, en *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid, 1960, págs. 103-239.

30 «No he de callar», BAE, LXIX, págs. 37-39.

31 BAE, LXIII, págs. 249-252.

32 BAE, XIX, págs. 75-81.

33 Véase el cuadro sinóptico de S. G. Morley, en «Homenaje a Menéndez Pidal», I, Madrid, 1925, págs. 350-351.

34 «Son los tercetos para cosas graves», dice Lope de Vega en su *Arte nuevo* (BAE, XXXVIII, pág. 232).

da) [35], y en Lope entre el 21,9 % *(Los hechos de Garcilaso)* y el 1,1 % *(El rústico del cielo)* [36].

En el Modernismo el cultivo del terceto disminuye considerablemente en favor de variantes antiguas y nuevas. No obstante, Rubén Darío lo empleó hasta *Visión* (del *Canto errante,* 1907) y ocasionalmente se halla en Valencia y González Martínez, y luego sobre todo en Hispanoamérica se dan todavía ejemplos que demuestran la vitalidad de esta forma de estrofa [37].

OTRAS FORMAS DEL TERCETO ITALIANO. — La *terza rima* no fue la única estrofa de tres versos, y así encontramos en España también otras clases de terceto [38]. Como fueron cultivados tan sólo en casos aislados y por poco tiempo, baste aquí alguna referencia breve.

a) Ya anterior a la introducción del terceto dantesco se encuentra una forma de terceto de versos largos que prescinde del encadenamiento de las rimas entre las estrofas (terceto independiente). El esquema normal es ABA CDC EFE, etc. Esta forma se muestra por primera vez en Gómez Manrique, y fue cultivada luego en cierta proporción por Timoneda, Lope de Vega [39], Juan María Gutiérrez (1809-1878) y por Lugones. También se dan otras disposiciones en las rimas, como la de ABB CDD EFF (Lope).

A este grupo pertenecen también los tercetos monorrimos AAA BBB CCC, etc. Su aparición en los Siglos de Oro [40] ha de considerarse que continúa una disposición de la rima del ter-

---

35 Véase el cuadro sinóptico en R. Schevill y A. Bonilla y San Martín, *Obras completas de Cervantes,* VI, *Comedias y entremeses* (Introducción), Madrid, 1922, desde la pág. 163.

36 Véase en Morley-Bruerton, *Chronology,* págs. 405-406.

37 Referencias detalladas en T. Navarro, *Métrica,* pág. 465, a las cuales habría que añadir la *Elegía a Ramón Sijé* de Miguel Hernández, que muestra una patente tendencia hacia el uso estrófico del terceto dantesco.

38 Aquí no se tiene en consideración el terceto como elemento de composición en el soneto.

39 Véase Morley-Bruerton, *Chronology,* pág. 103.

40 *Cancionero de Evora,* n.os 58-59.

ceto medieval; en el Modernismo son muy frecuentes (así en Díaz Mirón, Darío, González Martínez, y otros) y acaso procedan del influjo francés.

b) Un estado intermedio entre el terceto independiente y el dantesco lo forman las estrofas de tres versos de la *Corrida de toros* (1929) de Alberti. Su esquema (ABA CBC DED FEF, etcétera) muestra que la rima del verso interior enlaza cada vez dos tercetos, aunque esto no se manifiesta en el curso de la composición sintáctica.

c) El argentino J. M. Gutiérrez emplea acaso por primera vez en su poesía *El ave en la mar* tercetos independientes asonantados y variables de medida con el esquema ABa CDc EFe. Encontró algunos seguidores entre los modernistas, que variaron aún más su esquema introduciendo nuevas clases de versos (endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos) y otras series de rimas asonantes y consonantes.

d) Los poetas españoles se empeñaron en transponer los sistemas de las formas estróficas y poéticas italianas a la poesía en octosílabos autóctonos. Siguiendo esta corriente Lope de Vega creó el terceto octosílabo en su comedia *La inocente Laura.* El terceto octosílabo se distingue del encadenado tan sólo por la clase de verso empleado. En el Neoclasicismo volvió a esta forma Iriarte en *El caminante y la mula de alquiler* (Fáb. XVIII); en el Romanticismo Hartzenbusch en la fábula *El murciélago,* y en tiempos recientes R. de Basterra en *Las cimas.* Entre los poetas modernistas tuvo algún éxito, y obtuvo muchas variantes con la introducción de eneasílabos y hexasílabos, rimas agudas, asonancia con y sin encadenamiento de las rimas. Esta rica variedad cayó en desuso después del Modernismo.

BIBLIOGRAFÍA: Le Gentil, *Formes,* págs. 21-23 (con algunas indicaciones bibliográficas). T. Navarro, *Métrica,* índice de estrofas: terceto.

LA ESTROFA DE CUATRO VERSOS

LA REDONDILLA. — En su forma normal la redondilla es una estrofa de cuatro versos cortos, por lo general, octosílabos,

todos con rima consonante. Respecto a la disposición de las rimas hay dos variedades:

1.° *La redondilla de rimas abrazadas:* abba. — Existe casi exclusivamente desde los Siglos de Oro; algunos teóricos modernos la consideran por esto como la única y verdadera forma de la redondilla.

2.° *La redondilla de rimas cruzadas:* abab. — Este tipo es el más antiguo. Los teóricos que no la consideran como forma de la redondilla, la denominan de manera diferente. Unos usan el término general para todas las estrofas de cuatro versos cortos, o sea cuarteta; o en analogía con la forma de estrofa endecasílaba (ABAB), serventesio, porque este esquema de rimas es el habitual de las estrofas decasílabas del antiguo serventesio provenzal.

Las rimas cambian de estrofa en estrofa; se da también en la forma de pie quebrado, sin que esto alcance gran importancia; la variante abab se presta mejor al quebrado, que sólo abarca los versos pares (a^8 b^4 a^8 b^4). El primer ejemplo lo ofrece acaso el Marqués de Santillana:

Recuérdate de mi vida	a 8
pues que viste	*b* 4
mi partir e despedida	a 8
ser tan triste.	*b* 4
[...]	

(*Otra canción, Canc. siglo XV*, I, n.° 240)

El ejemplo del tipo abba en pies quebrados es menos frecuente. Acaso un primer ejemplo con la forma a^4 b^8 b^8 a^4 lo ofrece Gil Vicente en el *Auto de la Sibila Casandra.*

Hay que mencionar que en textos antiguos la redondilla se escribe reuniendo en una línea cada dos versos, con lo que resulta una aparente estrofa de dos versos largos. Así aparecen las redondillas heptasílabas de los *Proverbios morales* de Sem Tob, escritas en un manuscrito como alejandrinos con rimas

en la cesura[41], sin que se ponga en duda la redondilla como unidad estrófica.

No hay limitación de asuntos en la redondilla, a no ser la que procede del uso de versos cortos en lo que esto pueda afectar a la condición del estilo. En su mayor florecimiento sirvió sobre todo, como dice Rengifo, «para componer comedias y diálogos». Lope de Vega la recomienda en el *Arte nuevo* especialmente para «cosas de amor»[42]. En el siglo XVIII y en el Romanticismo se estimaba como forma estrófica de la poesía narrativa.

Resumen histórico: Semejante al francés *rondel, rondeau* y el italiano *ritondello,* la palabra redondilla se deriva del latín vulgar *retundus* (redondo) con el sufijo diminutivo; y significó (al menos en su uso en la poesía popular) un baile en corro o una forma de canción que acompañaba a esta danza. No obstante, la palabra española acaso no se relacionó con esta evolución semántica válida para el francés e italiano, sino que se creó probablemente en el siglo XVI apoyándose tal vez en el italiano *ritondello.* Esta suposición me parece afirmarse por lo que dice Rengifo, el que primero buscó una interpretación de la palabra. Según él las redondillas se denominan así «por la uniformidad que lleva en el canto, porque como se canta la primera, se cantan las demás [...] o [...] porque se canta en los corros donde bailan, como dice Tempo de sus redondillas italianas»[43]. Si, en efecto, la redondilla hubiera sido una antigua forma española de baile, el nombre hubiese aparecido antes. En este caso Rengifo en sus explicaciones no hubiera tenido que recurrir expresamente a Antonio da Tempo y referirse a las redondillas italianas. Por lo visto conoció la redondilla en función de canciones de baile tan sólo en Italia y no en España, y esto le hizo referirse en primer lugar, entre otras explica-

---

41 Los ejemplos de Sem Tob en los *Proverbios morales*, edición de Ig. González Llubera, Cambridge, 1947.

42 «Y para las [cosas] de amor las redondillas» (BAE, XXXVIII, página 232).

43 Rengifo, *Arte poética española,* Salamanca, 1592, cap. XXII, páginas 23-24.

ciones posibles, a la misma melodía que se repite en todas las estrofas.

La palabra redondilla no se encuentra antes del siglo XVI, y significa entonces, de manera muy general, formas estróficas de versos cortos con rimas consonantes, que no se determinaban exactamente en lo que respecta al esquema de rimas y la extensión de la estrofa. En lugar de muchas definiciones citaré la de Sánchez de Lima (1580): «Las coplas redondillas constan de ocho, nueve, diez y once pies (versos) y se pueden combinar a gusto del poeta, siempre que no vayan más de dos consonantes juntos»[44]. A esta redondilla (abab, abba) en la edición aumentada de Rengifo se la llama también cuartilla y cuarteto; el término general de redondilla se aplica para estrofas de cinco y más versos, y también para la copla de arte menor y real; y se usa el nombre de verso de redondilla para referirse al octosílabo[45]. En la cuestión, discutida también en nuestros días, de si el tipo abab ha de considerarse como redondilla, el testimonio de Argote de Molina (1575) es importante porque califica expresamente este esquema de rima en el *Conde Lucanor* como redondilla. La exigencia de principio de que se use exclusivamente el octosílabo en la redondilla fue formulada por Carvallo (1602)[46].

Argote de Molina[47] y Sánchez de Lima[48] hacen referencia a la gran antigüedad de la redondilla.

---

[44] *El arte poética en romance castellano*, Diálogo II, ed. citada, página 50. Otras definiciones de la redondilla, como las que ofrecen las Poéticas de los Siglos de Oro, están reunidas en Díez Echarri, *Teorías*, páginas 206 y sigs.

[45] *Arte poética*, caps. XXII-XXVII, y XXXIII; caps. XXIV-XXXII y XXXVIII de la ed. aumentada (a partir de 1703), que tiene en cuenta en parte la confusión de estas denominaciones.

[46] *Cisne de Apolo*, Diálogo II, § V. Véase Díez Echarri, *Teorías*, páginas 206-207. Junto a las redondillas octosílabas, las hubo también de versos más cortos, especialmente de hexasílabos. Rengifo y Correas las recogen bajo el nombre de «redondilla menor», mientras que el de «redondilla mayor» se aplicaba a las compuestas en octosílabos, y aun al mismo verso se le llamaba así por antonomasia.

[47] *Discurso*, comienzo, publicado en *Ant.*, IV, págs. 65 y sigs.

[48] Diálogo II, ed. cit., pág. 48.

La cuestión del origen y procedencia de los dos tipos de redondilla, tanto de la antigua como de la moderna, se tratará oportunamente por separado.

I. Varios investigadores, entre ellos Rodrigues Lapa[49] y T. Navarro, entienden que las dos variantes abab y abba son auténticas formas de la redondilla, y las consideran como procedentes de la división del dístico octonario en el que riman entre sí no sólo las finales de verso, sino también las de las cesuras intensas, y del cual existen testimonios en la poesía medieval latina. El resultado de la división fue el esquema de rima abab (rima cruzada), que ciertamente representa la variante más antigua. En eneasílabos, este esquema puede comprobarse, aunque no con toda seguridad[50], en la jarcha número 9 de Judá Leví (1075-1140). Como forma de estrofa de la poesía narrativa se encuentra repetidas veces en la *Historia troyana* (hacia 1270); como única forma de estrofa en más de 700 redondillas heptasílabas, los *Proverbios morales* de Sem Tob (hacia 1350). El testimonio de su empleo más amplio como estrofa autónoma durante muchos siglos son las 2455 estrofas de cuatro versos alternos del *Poema de Alfonso XI*[51]. Su empleo como forma de estrofa autónoma se reduce a casos aislados hasta el último tercio del siglo XVI. Desde Alfonso el Sabio, sin embargo, tiene gran importancia como elemento en la composición de estrofas largas, como tema inicial o «finida»[52] en poesías de forma cerrada[53]. En las poesías en tercetos forma el remate habitual.

---

49 *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, 1929, págs. 299 y sigs.

50 Le Gentil, *Formes*, pág. 25, nota.

51 BAE, LVII, págs. 477 551.

52 Finida: «Like the Provençal *tornada*..., the finida serves as a conclusion to a poem, and with the *tornada* and kindred forms, such as the *envoi*, the *desfecha*, the *estribote* and others, this stanza was originally, in all probability, a sequence to a musical composition...» Lang, *Formas*, páginas 514-515.

53 Véase D. C. Clarke, *Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas*, HR, XXIII, 1955, págs. 83-98.

La variante abba no aparece hasta el siglo XIV[54], y entra en competencia con el tipo abab en los siglos XV y XVI; sobre todo, como pieza para otras composiciones, en esta época no alcanza todavía un predominio frente a la variante más antigua. Parece aceptable considerarla como modificación sin importancia del tipo abab, como lo hace T. Navarro, cuanto más si se tiene en cuenta la tendencia por la rima abrazada (abba) en la poesía española de fines de la Edad Media[55].

Existen, sin embargo, inconvenientes fundamentales que se oponen a la derivación de la variante abab del dístico octonario, pues habría que suponer que, según el modelo latino, alternan rigurosamente las terminaciones masculinas (agudas) y femeninas (llanas) (a^f b^m a^f b^m). Este fenómeno falta hasta Gil Vicente. Otra dificultad se presenta por el hecho de que se emplearon también tetrasílabos, hexasílabos y eneasílabos, que difícilmente pueden entonces derivarse del dístico octonario.

II. La redondilla más moderna se produjo por el desdoble de la estrofa de ocho versos; es posible que la estrofa de cuatro versos que acabamos de tratar, haya favorecido tal partición. Se discute si la estrofa de ocho versos, que en último término es provenzal, introducida en Castilla en diferentes tiempos y por varios caminos, ha de considerarse como la copla de arte menor, esto es, como una forma gallego-portuguesa, según quiere Clarke[56], o como copla castellana, llamada también copla mixta[57], que son dos tardías formas provenzales, según opina T. Navarro.

---

54 Acaso por primera vez en uso dependiente en el *Libro de buen amor*, en las *Cánticas de loores*, estrs. 1668 y sig., y 1673 y sig. Luego, por ejemplo, en «La tu noble esperança», en el *Rimado de Palacio*, BAE, LVII, página 454.

55 Le Gentil, en relación con la estrofa de ocho versos opina lo siguiente: «étant donné que le quatrain embrassé a été particulièrement goûté au Sud des Pyrénées, on pourrait penser que *abab abab* a donné naissance à *abba abba*». (*Formes*, pág. 39).

56 *Redondilla and copla de arte menor*, HR, IX, 1941, págs. 489-493.

57 Copla mixta es el término colectivo de estrofa de octosílabos de extensión variable (7-11 versos), con dos, tres o cuatro rimas, dispuestas en semiestrofas asimétricas (4 + 3 : 4 + 5 : 5 + 6). Véase T. Navarro, *Métrica*, en el Índice de estrofas, pág. 525.

Entre otras pruebas, un testimonio favorable a la tesis de Clarke es la poesía «Ya la gran noche passava» del Marqués de Santillana [58]. Esta composición muestra coplas de arte menor (con tres rimas) que alternan con redondillas del tipo abba, y parece presentar así la fase originaria de la redondilla; tampoco podrá dejarse por entero de lado que, en casos aislados, la redondilla proceda de la copla de arte menor, aunque no parece conveniente que se derive por entero de ella por razones cronológicas y de su organización. Desde mediados del siglo XV la copla de arte menor pierde su importancia y se asimila a la copla castellana, que entonces se pone de moda. Sólo cuando ésta, en el último cuarto del siglo XVI, se descompone en dos estrofas autónomas de cuatro versos cada una, se produce el repentino incremento de la redondilla. Por su organización de cuatro rimas, la copla castellana ofreció condiciones incomparablemente más favorables para la formación de la redondilla, pues bastaba un corte de sentido después del cuarto verso para dar autonomía a cada parte de estrofa, ya independiente en la métrica.

El máximo florecimiento de la redondilla (abba) como estrofa autónoma en la lírica y el teatro se inicia después de 1575. Ya había aparecido en algunas ocasiones, muy a principios del XVI, en la poesía dramática, como en Gil Vicente, que escribió de 1502 a 1536 [59]; en el *Coloquio de las damas valencianas* (1524) de Juan Fernández de Heredia [60]; el anónimo *Auto de la Assumption de Nuestra Señora* [61]; y en partes de Lucas Fernández. En este tiempo su alcance en la lírica es aún insignificante. Cristóbal de Castillejo y Boscán ni siquiera usan la redondilla; Garcilaso

---

58 *Ant.*, IV, pág. 312.

59 En Gil Vicente: «the single redondilla is used for entire plays». Morley, *Strophes*, pág. 513.

60 La atribución no es segura. Según Paz y Melia, el autor sería Luis Margarit Véase D. McPheeters, en «Symposium», X, 1956; pág. 158 (Reseña a T. Navarro, *Métrica*).

61 L. Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, IV, Barcelona-Madrid, 1901, págs. 437-462; en la *Farsa o cuasi comedia* de Lucas Fernández (en *Farsas y Églogas...*, Madrid, 1867, págs: 85, 89, 91, etcétera).

tan sólo en cuatro poesías; ocasionalmente se encuentra en Sa de Miranda y Jorge de Montemayor; y el único que la emplea en mayor proporción es Diego Hurtado de Mendoza en sus *Cartas* [62].

Su triunfo en el teatro se inicia con Juan de la Cueva: en *El tutor* (1579) las redondillas constituyen el 92 % de las formas de estrofa empleadas; en la *Isla Bárbara* de Miguel Sánchez [63] ascienden al 95,5 %. Sigue siendo la principal forma de estrofa en las obras de Lope [64], Tirso, Guillén de Castro y Montalbán, y también se cultiva ampliamente en la lírica como en el caso de Baltasar del Alcázar y de Juana Inés de la Cruz; en Calderón cede su predominio al romance.

En el Neoclasicismo la redondilla se limita sobre todo a las tonadillas, epigramas y poesías ocasionales, y su uso significa bien poco, al menos en España.

Se reanima nuevamente en el teatro y en las leyendas del Romanticismo. En los dramas de Zorrilla, García Gutiérrez y Hartzenbusch, y en las comedias de Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega vuelve a una importancia comparable a la de la última parte de los Siglos de Oro; la redondilla es la única forma estrófica en las poesías *El cerco de Zamora* y *La favorita del Sultán* del Padre Arolas; con mucha frecuencia se da en las *Leyendas* de Zorrilla. En la poesía subjetiva, sin embargo, tiene menos alcance: Espronceda la usa muy poco y Bécquer nunca. Al lado de la forma fundamental abba, se presenta también la redondilla cruzada; Avellaneda usa las dos variantes en forma consciente y con entera intención artística empleando el tipo abab sólo en las poesías (por ejemplo, en *A mi jilguero*, *La serenata del poeta* y otras), y el tipo abba en sus obras dramáticas (así en *Recaredo*, *Catalina* y otras) [65].

---

62 Véase D. C. Clarke, ob. cit., págs. 492-493.

63 Véase el cuadro sinóptico de Morley, *Strophes*, págs. 530-531.

64 La proporción de la redondilla en las comedias de Lope hasta 1618 se presenta así: antes de 1604, del 7,7 % hasta el 99,6 %; de 1604 a 1608, entre 41,6 % y el 90,6 %; de 1609 a 1618, entre el 26,3 % y el 75,6 %. (Según Morley-Bruerton, *Chronology*, págs. 49 y sigs., 385 y sigs.)

65 Véase Edwin Bucher Williams, *The life and dramatic works of Ger-*

En Hispanoamérica, donde la redondilla como forma de estrofa lírica, desde Juana Inés de la Cruz, se mantenía más constante que en España, aparece aún con bastante frecuencia en los primeros poetas del Modernismo, tales como los cubanos Martí y Julián del Casal, los mejicanos Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera, y en las primeras obras de R. Darío; su uso disminuye en las obras posteriores de este último, y en Nervo, González Martínez, Lugones, Valencia, A. Machado y Juan Ramón Jiménez.

En la poesía posterior al Modernismo parece de nuevo ganar estimación. Son notables los propósitos de Guillén que establece innovaciones o vuelve a formas olvidadas de la redondilla; este poeta usa las dos variantes en su forma asonante con quebrados $a^7\ b^4\ a^7\ b^4$ *(Tu realidad).*

BIBLIOGRAFÍA: D. C. Clarke, *Redondilla and copla de arte menor,* HR, IX, 1941, págs. 489-493; *Miscellaneous strophe forms,* HR, XVI, 1948, páginas 146-148. H. Ureña, *Versificación,* págs. 40-41; *Estudios,* págs. 39-40. Morley, *Strophes,* págs. 505-531. Le Gentil, *Formes,* págs. 24-26, 339, 380. T. Navarro, *Métrica,* índice de estrofas: redondilla.

LA CUARTETA ASONANTADA

La cuarteta asonantada (llamada también copla o cantar) es una estrofa isométrica de versos de ocho o menos sílabas, que en los pares tiene asonancia, quedando los impares sin correspondencia en la rima. Sólo se distingue claramente del romance cuando se da aislada[66] o cuando la asonancia cambia en cada estrofa. En otros casos se halla con frecuencia la asonancia continuada, y entonces se diferencia del romance tan sólo por el riguroso cierre de la estrofa y por el asunto, que es distinto

trudis Gómez de Avellaneda, Philadelphia, 1924, «Publications of the Univ. of Pennsylvania», págs. 110 y sigs.

66 Por ejemplo, en epigramas, como cabeza de villancicos y glosas, en la poesía sentenciosa y semejantes.

en cada una[67]. No obstante, los límites son a veces muy inciertos, dado el mutuo influjo entre romance y cuarteta.

Ejemplo:

	Esquema
No extrañéis, dulces amigos,	a
que esté mi frente arrugada;	b
yo vivo en paz con los hombres	c
y en guerra con mis entrañas.	b

(A. Machado, *Proverbios y cantares*, XXII)

Resumen histórico: La cuarteta asonantada tendría que haberse originado, en último lugar, por la partición del pareado de versos largos asonantados. Desde la primera aparición en la jarcha núm. 4 («Garid vos, ay yermaniellas») manifiesta su carácter lírico, y no puede derivarse de la base épica de los romances, como opina la mayoría de los investigadores; algunos de ellos la consideran incluso como la forma originaria del romance. La mencionada jarcha asegura la antigüedad de la cuarteta y su carácter popular, si se acepta este testimonio.

Clarke llama la atención sobre formas líricas semejantes en el *Cancioneiro da Vaticana*[68]; y T. Navarro, sobre algunos rastros de la cuarteta castellana (Alfonso XI, Juan Manuel, Juan Ruiz y *Cancionero de Barbieri)*, en los siglos XIV y XV[69]. La insuficiencia de los testimonios se explica acaso por haberse considerado la cuarteta como forma popular y trivial, y por esto la descuidaron los poetas cultos; el hecho de que en los siglos XVI y XVII se empleara con bastante frecuencia en villancicos y glosas, parece comprobar su divulgación en la poesía popular.

---

[67] Para mayor claridad damos un ejemplo: en *Venus de Melilla*, de Sánchez Barbero (BAE, LXIII, pág. 584), se insertan once cuartetas de asonancia continua e-e en otras formas estróficas. Siendo idénticas al romance por la forma, no pueden calificarse de tal, pues tienen carácter estrófico y además están combinadas con otras formas. La poesía completa no es un romance por el asunto; el autor la concibió como cantata.

[68] *Remarks on the early romances and cantares*, HR, XVII, 1949, páginas 96 y sigs.

[69] *Métrica*, §§ 23 y 95.

Como forma autónoma de la poesía culta (además de su función como tema) aparece acaso por primera vez en varios epigramas de Francisco de la Torre y de Fernando de la Torre Farfán [70].

Mayor incremento experimenta en el siglo XVIII; es una forma estrófica indicada para las tonadillas, y en este uso trata, por lo general, de asuntos satíricos. Al lado de los poetas conocidos que la cultivaron, como Sánchez Barbero y Lista [71], hay que mencionar sobre todo a Francisco Gregorio de Salas, que convierte la cuarteta en una de las formas predilectas de sus epigramas, y la usa casi exclusivamente en la poesía humorística *Ajuar o muebles que vio el autor en varias casas* [72].

En la poesía culta del Romanticismo, al lado del romance de nuevo floreciente, la cuarteta sólo es de importancia secundaria; entre los poetas más notables de la época, Espronceda, el Duque de Rivas y Avellaneda no parecen emplearla; Zorrilla (*A Gabriela, cantares y quejas*), Bécquer (Rima XXIII) y Rosalía de Castro, sólo en contadas ocasiones. En mayor proporción está representada en Ventura Ruiz Aguilera y Antonio de Trueba [73].

La vuelta del Modernismo a formas populares, especialmente en la obra de poetas andaluces, conduce también a una notable divulgación de la cuarteta. Así aparece en *Bajo la parra* (1877) de Salvador Rueda, y en gran número en las comedias y sainetes de los hermanos Álvarez Quintero y en la obra de A. Machado, en series o sueltas.

LA SEGUIDILLA Y SUS FORMAS

A) FORMAS FUNDAMENTALES.—Como en el caso del romance, no es posible dar una sola definición de la seguidilla que consi-

---

70 BAE, XLII, págs. 566-569, n.os VIII-XII; trad. de Juan Owen, n.º VI; y los epigramas de Marcial, Ausonio, Sannazaro y Owen, el segundo.

71 *La jardinera*, BAE, LXVII, pág. 355.

72 BAE, LXVII, págs. 542 y sigs.

73 Sobre su extraordinaria divulgación en la poesía popular, véase T. Navarro, *Métrica*, pág. 541.

dere todas las modalidades de su larga historia. Partiendo de la forma que tiene versos de un mismo número de sílabas mantenido con rigor, pueden distinguirse dos tipos fundamentales.

1. *La seguidilla simple.* — Es una estrofa de cuatro versos en que alternan heptasílabos y pentasílabos; sólo el segundo y cuarto versos se enlazan por la rima asonante (o también consonante). La rima cambia de estrofa en estrofa.

Ejemplo:

	Esquema
Lavaréme en el Tajo	a 7
muerta de risa,	b 5
que el arena en los dedos	c 7
me hace cosquillas.	b 5

(Lope de Vega)

En lugar del primer heptasílabo se encuentra también a menudo un hexasílabo.

2. *La seguidilla compuesta.* — En lo que respecta a los cuatro primeros versos, es idéntica a la simple, pero añade una segunda parte con tres versos que son: pentasílabo — heptasílabo — pentasílabo. Estos dos pentasílabos han de hallarse enlazados por rima asonante (o consonante), pero sin correspondencia con las rimas de la estrofa de cuatro versos; el heptasílabo del sexto verso no rima con ningún otro de la composición, a no ser que se trate de una repetición del tercer verso de la estrofa propiamente dicha. Esta otra parte se separa siempre de la estrofa por un manifiesto corte sintáctico.

Ejemplo:

	Esquema
Hablaré en seguidillas,	a 7
verso de moda,	b 5
que con eso me excuso	c 7
de gastar prosa;	b 5
y así conviene	d 5
porque salga el suceso	e 7
claro y corriente.	d 5

(Torres Villarroel, BAE, LXI, pág. 77)

	Esquema
Por las tierras de Soria	a 7
va mi pastor.	b 5
¡Si yo fuera una encina	c 7
sobre un alcor!	b 5
Para la siesta,	d 5
si yo fuera una encina,	e 7 = c 7
sombra le diera.	d 5

(A. Machado)

Tanto la seguidilla antigua como la popular moderna muestra frecuentemente una ligera oscilación en el número de sílabas de sus versos; los heptasílabos pueden suplirse por hexasílabos u octosílabos, y en lugar de pentasílabos se encuentran a menudo hexasílabos. No son posibles mayores fluctuaciones porque entonces la seguidilla coincidiría con la copla de pie quebrado (8 + 4) o con el romancillo. La forma rigurosamente isométrica de la seguidilla (heptasílabo — pentasílabo — heptasílabo — pentasílabo) sólo se impone definitivamente en Calderón y los poetas posteriores. La seguidilla compuesta, aún poco frecuente en el siglo XVII, es la forma característica del XVIII.

La rima asonante prevalece frente a la consonante. Varios investigadores la consideran como originaria y esencial en la seguidilla, de modo que excluyen de su historia las formas de la rima consonante. Frente a esta opinión, T. Navarro destacó que lo fundamental de esta forma poética es el empleo del verso característico de seguidilla; según T. Navarro el verso de seguidilla es un dodecasílabo de estructura ternaria fluctuante en el número de sílabas y que se dispone en dos hemistiquios de extensión diferente; dos de los tres acentos de verso recaen en el primer hemistiquio más largo, y uno en el segundo, que es siempre el hemistiquio más corto. Esta disposición rítmica distingue el verso de seguidilla del de arte mayor de cuatro pies, del cual se solía derivar hasta ahora, y de las demás clases de dodecasílabos [74]. Por consiguiente, concluye T. Navarro, la

[74] T. Navarro, *Métrica*, págs. 159-162.

seguidilla no puede derivarse de ninguna otra forma conocida, y hay que suponer que es autóctona, de procedencia popular. Desde este nuevo punto de vista, la rima no es importante, y por tanto las combinaciones en algunas jarchas de heptasílabos y pentasílabos de rima consonante pueden considerarse también como formas de la seguidilla.

En lo que respecta a la disposición gráfica, la seguidilla simple se escribió en dos versos largos hasta entrados los primeros decenios del siglo XVII[75]; esta es, sin duda, la forma originaria, porque sin atender al orden gráfico, el verso de seguidilla se reconoce, por la unidad sintáctica contenida en la disposición 7 + 5, como si fuera un verso largo. De esta manera el heptasílabo y el pentasílabo se presentan como parejas unidas por el sentido, cuando la seguidilla se escribe disponiéndola en versos cortos[76].

La seguidilla no tiene límites en el asunto[77]; sirve, sobre todo, para la poesía ligera de inspiración popular. No obstante, se encuentra también en obras elevadas, como en los *Cancioneros* espirituales de Lope y de Valdivielso. Al lado de su uso estrófico en poesías largas, se presenta también como estrofa aislada de cuatro versos, y como estribillo de endechas y villancicos.

La seguidilla es por su procedencia una canción de baile. La melodía má antigua que conocemos de una seguidilla es la pieza n.º 132 del *Cancionero musical*. Parece que de la música no puede sacarse información para la seguidilla como forma de estrofa[78].

Resumen histórico: La palabra seguidilla se documenta por primera vez en 1599. En lo que se refiere al significado, exami-

---

75 Comp. por ejemplo, con las seguidillas de *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes (ed. 1613).

76 Véanse los ejemplos mencionados.

77 Gonzalo Correas, *Arte grande de la lengua castellana* (1626), ed. de Emilio Alarcos García, Madrid, 1954, págs. 447-448.

78 Véase Le Gentil, *Formes*, pág. 444. T. Navarro, *Métrica*, pág. 162, nota 48.

nado ya por Correas [79], hay que partir de que sería en último lugar una derivación del latín «sequi»; no obstante, se discute a qué se pudiese referir este «seguir». Hanssen, que deriva seguidilla del portugués antiguo «seguir» a través de un «seguida» más antiguo (canción con melodía prestada'), relaciona el significado de seguir con la música [80]. Lang, en cambio, opina que seguidilla significó originariamente un añadido que sigue como remate a la poesía propiamente dicha, semejante a la desfecha, finida y otras. Las dos interpretaciones pueden apoyarse en hechos: por un lado hay muchas seguidillas que se cantaban con melodías ya existentes y conocidas, y por otro gusta emplearlas desde el siglo XVI como remate de una poesía de otra clase de verso a modo de estribillo [81].

La forma de seguidilla (fluctuante) se encuentra por primera vez en algunas jarchas de los siglos XI y XII [82]. Hasta fines del siglo XV aparece en la poesía gallego-portuguesa (Meendinho, Martim Codax, Alfonso el Sabio, Don Pedro de Portugal). El primer ejemplo de una seguidilla castellana está en Álvarez Gato (1430-1496) [83]. La seguidilla falta en el *Cancionero de Baena;* sin embargo, se encuentra en los de Herberay, Barbieri y otros.

En el transcurso del siglo XVI es algo más frecuente: Timoneda, Horozco, Montesino, Sa de Miranda, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y otros la usan ocasionalmente, con preferencia para temas de villancico [84]. Aun después de la victoria del isosilabismo a mediados del siglo XVI, la seguidilla mantiene su carácter fluctuante durante unos cien años, y esto es un indicio de su procedencia popular y de su gran antigüedad. En la poesía

---

79 *Arte grande*, ed. cit., pág. 447.

80 F. Hanssen, *La seguidilla*, AUCh, CXXV, 1909, págs. 697-698.

81 Lang, RR, I, 1910, págs. 340-341, y *Formas*, págs. 520-521.

82 Jarchas, n.os 3, 13, 15 y 33 (tipo de la seguidilla inversa, poco frecuente), en K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Harǧas und ihre Deutungen*, ob. cit. Véase también T. Navarro, *Métrica*, págs. 30-31.

83 «Quita allá, que no quiero». *Canc. siglo XV*, n.º 115.

84 Referencias de citas y publicación de algunos textos en T. Navarro, *Métrica*, págs. 157-159 y 222-223. Abundantísimo material e indicaciones bibliográficas, en H. Ureña, *Versificación*, págs. 163 y sigs.; y del mismo, *Estudios*, págs. 123 y sigs.

oral de la Edad Media se divulgaría por todas partes de la Península Ibérica; la poesía culta aún no la había apreciado, y de ahí que se valiera de ella sólo en algunas ocasiones.

A fines del siglo XVI y principios del XVII se produjo un cambio completo. En el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, impreso en 1599, se documenta su nombre por primera vez. El texto dice: «Las seguidillas arrinconaron a la zarabanda...» [85]. Hacia 1580 la zarabanda empieza a conocerse en España. La experiencia enseña que un nuevo baile que se pone de moda, suele arrinconar a otro más antiguo, y así Sbarbi [86] deduce que la seguidilla es una creación de fines del siglo XVI, pues sólo siendo realmente una novedad hubiera tenido ocasión y fuerza para desplazar la zarabanda, que tampoco era antigua. Una razón en favor de la opinión de Sbarbi parece ser el súbito incremento de la seguidilla, y finalmente, un pasaje de la segunda parte del *Quijote*, que Sbarbi interpreta en este sentido. Dice el texto: «Pues ¿qué cuando se humillan [los poetas] a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban 'seguidillas'?» (II, XXXVIII). Contradicen esta opinión no sólo los testimonios de las seguidillas encontrados, aunque sin nombre para este género poético, en toda la Edad Media, sino también la expresa afirmación de Gonzalo Correas, que en su *Arte grande* de 1626 se ocupa detenidamente de esta estrofa, como su primer teórico. La llama «poesía muy antigua» popular y conocida hace mucho bajo otros nombres (folías, cabezas de cantares), antes de que «nuevamente se les ha pegado el nombre a las seguidillas». Se extraña de no encontrarlas en las poéticas anteriores, y busca la siguiente explicación: «quizá como tan triviales, y que no pasan de una copla, no repararon [las poéticas] o no hicieron caso de ellas, por donde en mi opinión cayeron en muy gran culpa, y ansí parece que quedaban olvidadas [en las poéticas]». Y sigue: «Desde el año 1600 a esta parte han revivido [...] y se las ha dado tanta perfección, siguiendo siempre una confor-

85 Primera parte, Libro III, cap. VII, CC, 83, pág. 242.
86 *El Refranero general español*, IV, Madrid, 1875, págs. VIII y sigs.

midad, que parece poesía nueva»[87]. Correas afirma por un lado la gran antigüedad de la seguidilla, y por otro su incremento desde 1600, que ha de atribuirse acaso a una nueva estructura musical y a una afortunada forma de baile, unida a fines del siglo XVI con la antigua forma de la seguidilla.

Con este auge y su mayor divulgación en la poesía culta, se extendió la seguidilla en los años de 1600 a 1675. Con Lope de Vega adquiere importancia en el teatro nacional, especialmente en los entremeses. En contra de la observación de Correas referente a su regularidad y en oposición a los ejemplos isosilábicos, el tipo fluctuante también prevalece de manera manifiesta en la poesía culta hasta mediados del siglo XVII. Así en Lope, Tirso, Valdivielso, Quiñones de Benavente y la mayoría de los demás poetas que escribieron antes del año 1650; sólo Calderón representa una notable excepción, y en su obra la seguidilla alcanza su definitiva forma correcta en el número de sílabas (heptasílabo — pentasílabo — heptasílabo — pentasílabo), que hasta el Modernismo se mantendrá en la poesía culta y, en gran proporción también, en la popular.

Hacia los años treinta del siglo XVII es probable que apareciese la seguidilla compuesta. Correas (1626), que alega muchos ejemplos de diferentes clases de seguidillas, no la menciona todavía; el primer ejemplo se encuentra en Ruiz de Alarcón (muerto en 1639)[88], y esta forma tiene poca importancia en el siglo XVII.

La estimación y la amplia divulgación de la seguidilla en el siglo XVIII se funda en gran parte en el hecho de que fue empleada especialmente en las tonadillas, una especie de entremés musical que se había puesto de moda[89]; es notable el gran predominio de la forma de siete versos. Fuera de la tonadilla, la seguidilla queda arrinconada casi por completo.

---

87 *Arte grande*, ed. de Viñaza; con algunas diferencias ortográficas en la edición de E. Alarcos García, pág. 447. Los pasajes esenciales se publican también en Díez Echarri, *Teorías*, págs. 212 y sig.

88 «Venta de Viveros...», en el segundo acto de *Las paredes oyen*.

89 Hasta qué punto estuvieron de moda lo muestran los versos de Torres Villarroel que se citaron como ejemplo de la seguidilla compuesta.

El primer testimonio extenso de la seguidilla compuesta es acaso la *Vida de San Benito de Palermo* (¿1746?) de José Benegasi. Torres Villarroel, el poeta más fecundo en seguidillas del siglo XVIII, al lado de la forma de cuatro versos cultiva sobre todo la de siete, que es la forma que Lista emplea exclusivamente. Bello en su Métrica (1835) trata sólo esta forma.

En el Romanticismo las circunstancias siguen las mismas. La seguidilla, con el manifiesto predominio de la forma de siete versos, se usa con frecuencia (Duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla, Avellaneda, Bécquer y otros); en Hispanoamérica, en cambio, se emplea menos.

Los poetas modernistas de Hispanoamérica y de España cultivan las dos formas principales de la seguidilla; así Gutiérrez Nájera en *La cena de Nochebuena*, y M. Machado, bajo los nombres de «sevillanas», «serranas», «alegrías», la seguidilla de cuatro versos; el joven Darío, Nervo y A. Machado *(Canciones del Alto Duero)*, la seguidilla compuesta. De innovación pueden calificarse las seguidillas simples (arromanzadas) con asonancia continua según el modelo de los romances; el cubano J. Martí las empleó quizá el primero en mayor proporción *(Príncipe enano, Brazos fragantes* y otras). El colombiano J. Asunción Silva *(Mariposas)*, S. Rueda *(Hojas rodando)* y luego García Lorca *(Balada de un día de Julio)* continuaron esta innovación. La antigua forma fluctuante de la seguidilla se reanima en *El abuelo* y *Venecia*, de Alfonso Reyes; en su obra aparecen ocasionalmente hexasílabos en lugar de los pentasílabos habituales.

B) OTRAS FORMAS DE LA SEGUIDILLA. — Al lado de los tipos fundamentales de la seguidilla, las demás formas son de importancia secundaria, y su uso, limitado en el tiempo. Unas pertenecen a los Siglos de Oro, y otras se han desarrollado en época moderna.

1. *La seguidilla chamberga.* — Se compone de una seguidilla simple, a la cual se añaden tres pareados cada uno de diferente rima asonante. Cada pareado se forma de un trisílabo y un heptasílabo.

Ejemplo:

	Esquema	
Hoy ensalzo a Cristóbal	a 7	Seguidilla simple
pero es tan alto	b 5	
que mi pluma no puede	c 7	
más levantarlo,	b 5	
que el hombre	d 3	Pareados
es de prendas mayores;	d 7	
le vemos	e 3	
para todo dispuesto;	e 7	
por grande	f 3	
no hay favor que no alcance.	f 7	

Se menciona esta forma en el capítulo LII del *Arte poética* aumentada del Rengifo, del cual se ha tomado el ejemplo citado. Es forma de poesía popular, poco frecuente en la culta.

2. *La seguidilla real.* — Es una seguidilla de cuatro versos con la disposición decasílabo — hexasílabo — decasílabo — hexasílabo. Los versos cortos tienen rima asonante.

Ejemplo:

	Esquema
Sin farol se venía una dueña	a 10
guardando el semblante,	b 6
porque dice que es muy conocida	c 10
por las navidades.	b 6

(Juana Inés de la Cruz)

Sor Juana inventó esta forma y le dio el nombre.

3. *La seguidilla gitana.* — Según Le Gentil[90], tiene en común con la seguidilla tan sólo el nombre. Según él, es una estrofa de cinco versos, y según T. Navarro, de cuatro, de los cuales el primero, segundo y cuarto son hexasílabos, y el tercero por lo general es endecasílabo, y ocasionalmente también un decasílabo o dodecasílabo; esta descripción se basa en una sección de coplas de M. Machado. La estrofa de cinco versos puede haberse originado por la descomposición del verso largo. Henríquez

[90] *Formes*, pág. 442, nota 189; sólo dice que el tercero es más corto, y los otros se aproximan a la endecha.

Ureña, por su parte, entiende que esta seguidilla gitana (o flamenca, como también la llama) no es de la familia de las otras, y la cree compuesta de cuatro hexasílabos, interrumpidos en medio de la copla por otro verso de 5 ó 6 sílabas; al escribirse unidos el de 6 y el de 5, producen la apariencia de un endecasílabo[91]. Los versos pares tienen rima asonante.

Ejemplo:

	Esquema
Las que se publican	a 6
no son grandes penas;	b 6
las que se callan y se llevan dentro	c 11
son las verdaderas.	b 6

(M. Machado)

Las seguidillas gitanas se encuentran también en otros poetas modernistas.

En su forma popular, sobre todo si se canta en el dialecto andaluz, se la llama entonces seguiriya gitana o playera o de plañir:

Cuando mi gitano
s'apartó de mí,
de las fatigas que me dieron, mare,
ar suelo caí.

(J. Sánchez Romero, *La copla andaluza*, Sevilla, 1962, pág. 22)

4. *Otras variaciones.* — La seguidilla penetró así en la poesía culta desde su uso en el canto popular, sobre todo en el cante flamenco y hondo, cuyas coplas (que en este sentido copla es letra para una canción) recaen en esta forma y otras muy cercanas. La relación se estableció por una parte por medio de los folkloristas (Rodríguez Marín y otros), y por otra de los poetas que, siguiendo muy de cerca la poesía popular, buscaban confundirse con ella, realzando su dignidad. Manuel Machado hizo mucho en este sentido, y la corriente neopopularista con Alberti, García Lorca y los otros poetas de la misma aseguraron el triunfo de un gran número de estrofas que que-

[91] *Métrica*, pág. 450; y H. Ureña, *Versificación*, pág. 230.

daban cerca de la disposición de esta canción sentimental breve, usándolas en coplas sueltas o series. Algunas de estas formas están en relación inmediata con la seguidilla; así la seguidilla de tres versos (5-7-5) que es el estribillo agregado a la seguidilla compuesta, como este ejemplo de *Los pastores de Belén,* de Lope:

Callad un poco,
que me matan llorando
tan dulces ojos.

Esta misma estrofa la utiliza, por ejemplo, el sevillano Joaquín Romero y Murube (1904) para la poesía *La canción de las trenzas:*

Mis trenzas duras
bajan desde las sienes
a la cintura.

(*Canción del amante andaluz,*
Barcelona, 1951, pág. 36)

La seguiriya gitana, cuando consta de tres versos (6-11-6), se llama corrida:

No sé lo que tiene
la yerbagüena de tu huertesito
que tan bien güele.

(J. Sánchez Romero, *La copla andaluza,* pág. 22)

Estas formas enlazan con un gran número de combinaciones, cuyos títulos populares son muy variados y que los poetas cultos enriquecen extraordinariamente en un número de variedades que están en el límite de la poesía libre, y que en último término sólo cabe describir pieza a pieza. En esta libertad la seguidilla compuesta parece haber desaparecido de la poesía más reciente. En su lugar se utiliza una combinación de cuatro versos con un corto estribillo, que a veces no es más que una palabra. En otros casos se inserta un estribillo al término de varias estrofas. Ejemplos de las diferentes clases se hallan en García Lorca *(Ribereñas),* Guillén *(Navidad)* y el mejicano Carlos Pellicer *(Muerte sin fin,* quinta parte).

BIBLIOGRAFÍA: J. M. Sbarbi, *El refranero general español*, IV, Madrid, 1875, págs. VII-XV. F. Hanssen, *La seguidilla*, Santiago de Chile, 1909, también en AUCh, CXXV, 1909, págs. 697-796. H. Ureña, *Versificación y Estudios*, índice de temas: seguidilla. D. C. Clarke, *The early Seguidilla*, HR, XII, 1944, págs. 211-222 (con abundante bibliografía). Le Gentil, *Formes*, págs. 440-449. T. Navarro, *Métrica*, en especial págs. 157-162. J. Sánchez Romero, *La copla andaluza (Cantares, Flor de Andalucía)*, Sevilla, 1962. A. González Climent, *Antología de la poesía flamenca*, Madrid, 1961; ídem, *Flamencología. Toros, cante y baile*, Madrid, 1964, 2.ª ed. R. Molina, *Misterios del arte flamenco (Ensayo de una interpretación antropológica)*, Barcelona, 1967. A. González Climent, *Bibliografía flamenca*, Madrid, 1965.

LA CUADERNA VÍA

La cuaderna vía, que algunos teóricos llaman también tetrástrofo monorrimo alejandrino, es una estrofa de cuatro versos alejandrinos de una sola rima consonante.

Ejemplo:

	Esquema
Gonzalvo fue su nomne, qui fizo est tractado,	A 14
en Sant Millan de Suso fue de ninnez criado,	A 14
natural de Berceo, ond Sant Millan fue nado:	A 14
¡Dios guarde la su alma del poder del pecado!	A 14

(Berceo, *Vida de San Millán*, copla 489)

Resumen histórico: El nombre de *cuaderna vía* aparece por primera vez como «quadernería», que se interpreta como errata por «quaderna vía» (*Libro de Alexandre*, est. 2); el *Libro de Apolonio* la califica de «romançe de nueua maestría» (est. 1). Según Clarke, es la primera forma estrófica empleada en Castilla «con una consciente continuidad para lograr establecer un módulo métrico» [92].

Su procedencia de la poesía francesa y provenzal, que la investigación anterior sólo había apuntado unas veces [93] y recha-

92 Clarke, *Sketch*, págs. 279 y sigs.

93 M. Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular*, Barcelona, 1874, página 465. A. Morel-Fatio, *Recherches sur le texte et les sources du Libro de Alexandre*, «Romania», IV, 1875, pág. 53.

zado en parte [94], desde M. Pidal [95] ya no se puede poner en duda; para apoyarla pueden aducirse los siguientes hechos:

1.º La combinación monorrima de cuatro alejandrinos, anterior a la cuaderna vía sólo existe en Francia y Provenza, y no en la poesía medieval latina, que conoce esta forma de estrofa tan sólo como combinación de dodecasílabos [96].

2.º El tipo de estrofa en cuestión se da en Francia desde fines del siglo XII, con la suficiente frecuencia como para poder influir en la poesía española [97].

3.º Como luego en el mester de clerecía, esta estrofa se había usado también en Francia en la poesía seria, moral o hagiográfica.

4.º Se ha comprobado que varios poemas del mester de clerecía dependen, por el asunto, de modelos franceses, y esto hace suponer que con el asunto también se adoptaron las características formales de la estrofa.

5.º Otros indicios de la procedencia extranjera de la cuaderna vía son su breve existencia, su vinculación con la poesía erudita y su completa desaparición desde principios del siglo XV.

La cuaderna vía es la estrofa más importante y característica del mester de clerecía de los siglos XIII y XIV; en ella se escribieron las obras de Berceo que la hicieron famosa, y el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, la *Vida de San Ildefonso*, el *Poema de Fernán González*, una cuarta parte del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita; y a fines del siglo XIV, la mayor parte del *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala y el *Libro de miseria de omne* [98].

---

[94] A. Restori, *Osservazioni sul metro... del Poema del Cid*, «Propugnatore», XX (1887), págs. 125-130. M. Pelayo, *Ant.*, I, págs. 158-161.

[95] *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6.ª ed., corregida y aumentada, Madrid, 1957, págs. 277-278.

[96] Comp. los ejemplos reproducidos por M. Pelayo, *Ant.*, I, páginas 158-160.

[97] Véase M. Pidal, ob. cit., pág. 354, nota 1. Comp., además, G. Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, 1891, págs. 56 y sig., y Suchier, *Verslehre*, pág. 181.

[98] A excepción de la *Historia troyana* y del *Libro de miseria de omne*,

Después de tal florecimiento llegó a perderse casi por completo a fines del siglo XIV.

Entre las colecciones del siglo XV sólo el *Cancionero de Baena* ofrece en el n.° 518 b unas pocas estrofas de la cuaderna vía; pertenecen todavía al siglo anterior, pues no son más que las coplas 1291-1296 y 1298 del *Rimado de Palacio* de Ayala[99]. La copla de arte mayor adopta esta función de la cuaderna vía en la poesía erudita.

Sólo el Modernismo sacó a la cuaderna vía del completo olvido en que se hallaba desde hacía unos quinientos años y la reanimó, sobre todo en Hispanoamérica. La iniciativa se debe a R. Jaimes Freyre (1870-1933), teórico del Modernismo y cofundador de la «Revista de América». Siguieron su ejemplo González Martínez (en la poesía *A una estrella ignorada)*, Alfonso Reyes (en algunas partes de su *Cuento alemán)*, Pérez de Ayala *(La paz del sendero)* y otros. Entre la actual poesía española hay que mencionar los *Tetrástrofos a nuestro señor Santiago* de D. del Castillo Elejabeytia.

BIBLIOGRAFÍA: *Ant.*, I, págs. 155-161. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1957, págs. 277 y sigs. (Sobre los problemas métricos de la cuaderna vía, véase el alejandrino.)

EL CUARTETO

En el sentido más amplio se denomina cuarteto toda estrofa de cuatro versos largos, en especial si son endecasílabos.

Dos tipos aparecen como formas fundamentales desde un punto de vista histórico según sea: la clase de rima empleada (a veces, versos sueltos), las dos maneras de combinarse la misma y su mezcla con heptasílabos.

1) Se presenta como estrofa isométrica de endecasílabos consonantes ABAB y ABBA, o como estrofa aguda según el es-

todos los textos mencionados están reunidos en BAE, LVII, aunque en edición que no es rigurosa desde un punto de vista estrictamente filológico.

99 Comp. Lang, *Formas*, pág. 509.

quema AÉAÉ. La distinción entre «cuarteto» (ABBA) y «serventesio» (ABAB), introducida por primera vez por Rengifo (1592, capítulo LVIII), que también fue adoptada ocasionalmente por algunos teóricos modernos, por lo general, no se impuso.

Ejemplo:

	Esquema
Ya Mitata no existe: derrocadas	A
Sus casas, templos y su muro hermoso,	B
Sólo ruinas se ven, piedras gastadas,	A
Y un desierto extendido y pavoroso.	B

(Noroña, *Al desierto de Mitata)*

	Esquema
Un pastorcico solo esta penado,	A
ajeno de placer y de contento,	B
y en su pastora puesto el pensamiento,	B
y el pecho del amor muy lastimado.	A

(San Juan de la Cruz, *El pastorcico)*

2) Y como estrofa de versos plurimétricos (endecasílabos y heptasílabos) de libre disposición, que en la métrica moderna se denomina también cuarteto-lira. Formas especiales de la misma son la estrofa sáfica y la estrofa de la Torre. Como todas estas formas de versos plurimétricos pertenecen históricamente al grupo de las canciones aliradas, se estudiarán junto con éstas.

Resumen histórico: El cuarteto de versos isométricos (endecasílabos) usado en forma autónoma[100] sólo tiene una historia ininterrumpida a partir del último cuarto del siglo XVIII. Su anterior empleo se limita a casos aislados, cada uno de los cuales requiere por sí una explicación de los problemas de su origen y uso. Acaso el primer testimonio se encuentre en Luis de León, que en toda su obra lo emplea dos veces, como estrofa aislada de cuatro versos, en el *Epitafio al túmulo del*

[100] No se tienen en consideración aquí los casos en que el cuarteto es sólo un elemento de composición, como en el soneto, o al final de la serie de tercetos, etc.

príncipe Don Carlos[101] y como estrofa continua en la versión castellana del salmo *Coeli enarrant*[102]. Podría pensarse en una adopción de Italia, que precedió no sólo a la imitación de las formas métricas de la Antigüedad, sino también a las traducciones poéticas de los Salmos; y así el poeta disponía de una estrofa de cuatro versos endecasílabos, que ha de considerarse como una de las formas desarrolladas desde el antiguo serventesio provenzal (serventesio tetrástico). No obstante, tal suposición no es irrefutable, porque por un lado este tipo de estrofa de cuatro versos apenas tenía importancia en la Italia de aquel tiempo, y por esto no sería adoptada por Boscán y Garcilaso. Por otra parte los experimentos sobre la forma estrófica eran tan sistemáticos y numerosos, especialmente en las traducciones de los españoles de esta época, que una forma, sobre todo tan sencilla como la del cuarteto isométrico, puede haberse reinventado, independientemente de Italia[103]. Luis de León no prosiguió con estos ensayos, y escribió las demás traducciones de los salmos en las formas de lira o en tercetos dantescos. De autor anónimo son los cuatro cuartetos intitulados *Redondillas*, con la disposición ABBA, ACCA, ADDA, AEEA, que representan una poesía profana, vuelta a lo divino («Un pastorcico solo está penado») por San Juan de la Cruz, que la amplió con una estrofa más, manteniendo la misma disposición métrica[104]. La rima continua en los versos primero y cuarto y el enlace que produce entre las estrofas (aun contando con la clase de verso usado) hacen suponer no tanto un influjo italiano como la tradición cancioneril de carácter provenzal. Aunque escritos mucho antes, hasta 1632 no se publicaron los cinco cuartetos alternos en endecasílabos falecios del *Coro de venganza* que forman el final del cuarto acto de la *Dorotea* de Lope.

101 BAE, XXXVII, pág. 17.

102 Ídem, pág. 48.

103 D. Alonso, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1948, I, págs. 237 y sigs., hace ver los intentos y métodos de la reproducción de formas de la Antigüedad en España a fines del siglo XVI.

104 J. M. Blecua, *Notas sobre poemas del siglo XVI*, RFE, XXXIII, 1949, pág. 379, reproduce ambos textos con un comentario.

Después de este último testimonio, que acaso muestre influjo italiano, se pierde el rastro de los cuartetos hasta que aparecen de nuevo, y por primera vez en notable proporción, en las *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña (1760-1815). En la *Advertencia*[105] que antepone a su colección, el poeta manifiesta que comenzó a escribir la traducción en versos sueltos, adoptando luego, a petición ajena, las rimas consonante y asonante; en lo que respecta a la forma de estrofa, no se expresa acerca de su opinión. Es difícil enjuiciar hasta qué punto hayan influido en él las formas orientales en que se inspiraba la traducción inglesa que siguió, y las estrofas alternas de cuatro versos alejandrinos de la poesía francesa; lo menos probable sería la vuelta a la débil tradición autóctona de esta forma. Al nuevo incremento de los cuartetos, además de Noroña, contribuyen entre otros Arriaza, Lista, Martínez de la Rosa y Bello; y al lado de la forma predominante ABAB y la variante ABBA, que le sigue con distancia, aparece la mayoría de las más importantes innovaciones de la época posterior. Así Noroña mismo ofrece acaso el primer ejemplo del tipo de cuarteto arromanzado que tiene rima asonante continua sólo en los versos pares[106]. Martínez de la Rosa en su *Himno epitalámico* deja los versos primero y tercero sin correspondencia en la rima, estableciendo la consonante en el segundo y cuarto. Arriaza introduce la rima aguda en los versos pares (AÉAÉ)[107], y esto recuerda la alternancia regular de estos finales de versos en la poesía francesa.

En el Romanticismo el cuarteto endecasílabo alcanza su mayor difusión. En la temática no se limita a ningún género, y en esta época acaso por influjo francés se pone a la cabeza de todas las formas líricas de estrofa. El tipo ABAB prevalece frente a la variante ABBA; entre las demás variantes la forma aguda (ÁÉAÉ) tiene especial estimación en Espronceda y sus contemporáneos.

---

105 BAE, LXIII, págs. 470 y sig.

106 Por ejemplo, *Al sepulcro de Zayde*, BAE, LXIII, pág. 472.

107 *El propósito inútil* (con rima aguda continua); *El ciprés* (con rimas alternas), BAE, LXVII, págs. 49 y 81.

En la poesía modernista el cuarteto se mantiene como una de las formas de estrofa más importantes, si bien no es la más frecuente. Adquirieron fama los cuartetos (ABAB) de la poesía *A Gloria* de Díaz Mirón, que Darío celebró en el verso «Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas»[108]. Más intensamente que en el Romanticismo se manifiesta la variante ABBA en González Martínez, Nervo y G. Mistral, sin romper el predominio del tipo ABAB. La variante aguda cae en desuso casi por completo; el cuarteto arromanzado, en cambio, se da con bastante frecuencia. También en la poesía contemporánea el cuarteto es de las estrofas más usadas, casi siempre en la forma ABAB.

LA ESTROFA DE CINCO VERSOS

LA QUINTILLA. — Se denomina quintilla la estrofa de cinco versos octosílabos con rimas consonantes. En su forma autónoma y definitiva, que se alcanza a fines del XV, tiene dos rimas cuya disposición ha de atenerse siempre a estas normas: 1) más de dos rimas iguales no deben estar inmediatas; 2) se evita la rima pareada al final de la estrofa[109]; 3) ningún verso debe quedar sin correspondencia en la rima. De las posibles combinaciones sobre esta base, se impusieron las cuatro siguientes variantes como más habituales:

1. ababa	3. abaab
2. abbab	4. aabba

Según las épocas y poetas, se prefiere uno u otro esquema en las poesías largas en quintillas; y los tipos se emplean o bien como forma única de estrofa, o bien mezclando las variantes. De esto se tratará en el resumen histórico.

---

108 Primer verso del soneto *Salvador Díaz Mirón (Azul*, ed. 1890). Véase A. Coester, *Díaz Mirón's famous quatrain*, Hisp., XI, 1928, págs. 320-322.

109 Sin embargo, como base de una estrofa más larga, la de cinco versos no está sometida a esta regla.

Ejemplo:

	Esquema
Madrid, castillo famoso	a
que al rey moro alivia el miedo,	b
arde en fiestas en su coso,	a
por ser el natal dichoso	a
de Alimenón de Toledo.	b

(N. F. de Moratín, *Fiesta de toros en Madrid*)

La quintilla no tiene límites en cuanto al asunto; al modo de la redondilla y en forma semejante a ella, se encuentra en la poesía lírica y en la narrativa, y sobre todo, en la dramática, donde se usa especialmente en las partes líricas y narrativas.

Resumen histórico: El nombre de quintilla aparece por primera vez en las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales. Su primera descripción detallada la ofrece Rengifo bajo la denominación de redondilla en su *Arte poética* (1592), cap. XXII.

En lo que respecta al origen, se supone que la quintilla nació en el siglo XV mediante el desdoblamiento de la estrofa de nueve y diez versos con la disposición 4 + 5 y 5 + 5 (véase copla real). Dio ocasión a esto (o al menos lo favoreció) el alcance que tuvo la estrofa de cinco versos como tema o finida en la canción trovadoresca (véase esta clase de canción). De esta manera podía desarrollarse de modo natural la conciencia de que la estrofa de cinco versos era una forma estrófica independiente. En la primera fase de la evolución se desarrollan paulatinamente esquemas fijos de rimas en estas partes de la canción (tema, finida) y en las estrofas de nueve y diez versos; estos esquemas se repiten luego en la quintilla autónoma. Un paso decisivo hacia la independencia de la quintilla se realiza hacia mediados del siglo XV, cuando se introdujo un cuarto elemento de rima en la copla real (5 — 5). De esta manera no se precisaba del enlace mediante la rima entre la primera y la segunda parte de la estrofa, puesto que entonces cada una de las partes tenía independientemente dos series de rimas propias. Situando además un corte de sentido al final del quinto verso, este tipo de copla real se presenta como una doble estrofa de cinco versos.

Los pocos ejemplos aislados de la estrofa de cinco versos, como entidad estrófica, que se encuentran en los Cancioneros gallego-portugueses antes del siglo XV [110], no deben de haber influido en el desarrollo de la quintilla castellana. Con respecto al alcance de la copla real y a su tardía importancia como estrofa autónoma en la poesía castellana, D. C. Clarke considera la quintilla como un «producto entera y genuinamente castellano» [111]. Esto puede decirse especialmente de las formas de quintilla abab + a y abba + b, muy cercanas a los dos tipos de redondilla. En lo que respecta a la variante abaab, que no se presenta como tipo de redondilla, sino como estrofa defectiva de seis versos ([a]ab aab), Le Gentil supone la probable procedencia francesa de esta estrofa [112]. En efecto, el esquema abaab es en Francia, desde mediados del siglo XV, la forma predilecta del *quintil*. Lamartine, Hugo y Baudelaire lo reanimaron y ésta es probablemente una de las razones por las que el Romanticismo español y el Modernismo prefirieron precisamente este tipo.

Los primeros ejemplos del uso de la quintilla como forma de estrofa autónoma se encuentran probablemente en el *Cancionero* (1496) de Juan del Encina; así ocurre con la Égloga tercera [113]. En el siglo XVI experimenta un amplio incremento: Hurtado de Mendoza, Lope de Rueda, Castillejo, Torres Naharro y otros ofrecen numerosos ejemplos de esta estrofa. Su historia está especialmente unida a la poesía dramática. Durante el primer período del teatro del que conocemos el nombre del autor, que se inicia con Gómez Manrique (muerto hacia 1490) y llega hasta 1530 aproximadamente, sólo Gil Vicente y Sánchez de Badajoz cultivan la quintilla en proporción considerable. El último escribió tres piezas enteras en esta forma de estrofa. Siguiendo el modelo de Gómez Manrique (*Representación del Nascimiento*), Sánchez de Badajoz en la *Farsa de la Salutación* diferencia las formas estróficas según un cri-

110 Referencias de citas en Le Gentil, *Formes*, pág. 26, nota 47.

111 *Sobre la quintilla*, RFE, XX, 1933, págs. 288-295.

112 *Formes*, págs 76-78; véase también más adelante, pág. 302.

113 *Ant.*, V, pág. 281.

terio estilístico, pues María y los ángeles hablan en quintillas y los pastores, en cambio, lo hacen en redondillas. Esta disposición fue también imitada en los Siglos de Oro, aunque no tan consecuentemente. A partir de 1530 la divulgación de la quintilla va en aumento paulatinamente [114] y alcanza su auge a fines de siglo. Así, en lo que respecta a la frecuencia de su uso hasta 1600, en Lope de Vega la quintilla sigue inmediatamente a la redondilla.

Con el avance de la décima espinela y del romance, las cifras de su uso entre las formas estróficas del teatro experimentan una disminución desde principio del siglo XVII; no obstante, sigue siendo una de las formas estróficas más estimadas en el teatro español de los Siglos de Oro, aunque luego se muestre en baja siguiendo, siempre a bastante distancia, a la redondilla.

Hasta mediados del siglo XVI no solían mezclarse los diferentes tipos en series de quintillas; por orden de frecuencia fueron usadas las variantes abaab, abbab, ababa. Hacia 1570, la mezcla de los tipos de una misma poesía en quintillas se convierte en norma general. En los Siglos de Oro el tipo abaab cede en favor de las variantes ababa y abbab, más cercanas a la redondilla.

En el Neoclasicismo la quintilla comparte la suerte de la redondilla, con la cual estuvo siempre muy unida.

A pesar de su empleo ocasional en Villarroel, Arriaza y Lista, hubiera caído en un desuso casi completo, semejante a la redondilla, si N. F. de Moratín no la hubiese convertido en un impresionante monumento estrófico mediante las setenta y dos quintillas de su famosa *Fiesta de toros en Madrid*. Moratín mezcla los tipos ababa y abaab. De las variantes abbab y aabab ofrece tan sólo un ejemplo en cada caso, en las estrofas 51 y 53.

Junto a la redondilla, la quintilla vuelve a aparecer en el teatro, las leyendas y la lírica del Romanticismo. Así en Zorrilla (*El zapatero y el rey*), García Gutiérrez (*El trovador*), Ave-

[114] Véanse los pormenores en Morley, *Strophes*, págs. 513-518.

llaneda *(Recaredo)*, Bretón de los Herreros *(Marcela o ¿a cuál de los tres?)*. En la poesía lírica es incluso más frecuente que la redondilla (Duque de Rivas, Bermúdez de Castro, Espronceda, Avellaneda, Echeverría) Hasta el libro de *Prosas profanas* (1896), de Darío, la quintilla fue una forma estimada en la lírica modernista en Hispanoamérica; pero luego cayó en desuso. Como en Zorrilla, y también así en el siglo XIX francés, el tipo abaab fue la variante más estimada.

BIBLIOGRAFÍA: D. C. Clarke, *Sobre la quintilla*, RFE, XX, 1933, págs. 288-295. Le Gentil, *Formes*, págs. 26-28 y 76-78. H. W Hilborn, *Calderon's quintillas*, HR, XVI, 1948, págs. 301-310.

EL QUINTETO. — El quinteto es una estrofa de cinco versos largos (en la mayoría de los casos, endecasílabos), que en su forma definitiva sigue las mismas normas que la quintilla en lo que respecta a la disposición de las rimas.

Ejemplo:

	Esquema
Hundía el sol su disco refulgente	A
tras la llanura azul del mar tranquilo,	B
dando sitio a la noche, que imprudente	A
presta con sus tinieblas igualmente	A
al crimen manto y al dolor asilo.	B

(Zorrilla, *Margarita la Tornera)*

Resumen histórico: El quinteto isométrico es forma de estrofa reciente y poco usada. Se encuentra por primera vez en la poesía *A mi caballo* de J. M. Heredia (1803-1839). Por los endecasílabos empleados y el esquema de las rimas ABCDD, con el característico pareado final de la *stanza* italiana, aparece como derivación acortada de la octava real o de la sexta rima. Unos cincuenta años más antiguo y mucho más frecuente es el quinteto que usa versos de diferente medida; el esquema más común es el ABBAb. Fue empleado en varias ocasiones por Iglesias de la Casa en los *Idilios* [115], en la *Oda* IV [116],

115 BAE, LXI, págs. 464 y sigs.

116 BAE, ídem, pág. 468.

por Cadalso en *A un héroe*[117], y por Meléndez Valdés en las *Odas* IV y VIII[118]. Se usó también más tarde: así aparece en la poesía *En Nochebuena* de Querol. En el Romanticismo el quinteto isométrico alcanza su mayor importancia relativa; en lo que respecta a la disposición de las rimas se considera como una variante, sólo que en versos largos, de la quintilla; y a menudo adopta la disposición de la estrofa aguda. Hay ejemplos en Zorrilla (repetidas veces en *María)* y el Duque de Rivas; y también en Núñez de Arce, Campoamor y diversos poetas hispanoamericanos. Junto al habitual endecasílabo, Zorrilla usa también el alejandrino *(El cantar del romero);* en esto le siguieron los poetas del Modernismo, que emplearon los quintetos menos veces que los románticos; G. Valencia *(La tristeza de Goethe),* González Martínez *(Lazo eterno),* Nervo, Santos Chocano y Valle Inclán escribieron quintetos en endecasílabos.

LA LIRA GARCILASIANA. — Por su procedencia e historia la lira garcilasiana es un quinteto de versos plurimétricos y pertenece a las canciones aliradas; se tratará junto con éstas.

LA ESTROFA DE SEIS VERSOS

Desde la *Historia troyana* (hacia 1270) hasta nuestros días, la estrofa de seis versos se presenta en múltiples tipos. No obstante, tan sólo unos pocos lograron ser importantes, en la mayoría de los casos en determinadas épocas y poetas.

LA SEXTILLA. — Semejante a las estrofas de tres, cuatro y cinco versos, la de seis en la Edad Media alcanzó sólo en proporción muy reducida autonomía estrófica; incluso en la canción medieval se da solamente en casos excepcionales. De manera clara ningún tipo consigue un predominio absoluto, de modo que hay gran número de variantes, y cada una se basa sólo en unos pocos testimonios. La característica común de todas las estrofas medievales de seis versos es el empleo uniforme de metros

117 BAE, ídem, pág. 251.

118 BAE, LXIII, págs. 184 y 186.

cortos, por lo general octosílabos, aunque los hay también de medidas menores. Por analogía con otras estrofas octosílabas, tales como la redondilla y quintilla, se denomina también con el término general de sextilla. De este modo se distingue también en la terminología de tipos posteriores que, por lo general, usan metros italianos (endecasílabos, o endecasílabos y heptasílabos), y entonces se llaman de otras maneras: sextinas, sestinas y sixtinas, sextetos o sextas. La disposición de la sextilla puede ser isométrica o plurimétrica, aunque predomina la última forma. Mencionaremos algunas de sus diferentes variantes:

1) La sextilla paralela de dos o tres rimas aab aab o aab ccb. La variante plurimétrica es más frecuente que la isométrica, y tiene pies quebrados en el tercer y sexto verso. Los ejemplos de su uso esporádico llegan desde fines del siglo XIII hasta el Modernismo. He aquí algunos de ellos:

El más temprano testimonio de la sextilla lo constituyen las veinticinco estrofas isométricas del duelo de Aquiles por la muerte de Patroclo en la *Historia troyana*[119]. El esquema es aab ccb. En la Edad Media esta disposición isométrica se repite relativamente, según creo, sólo en la cantiga «Ventura astrosa...» (Est. 1685-1689) del *Libro de Buen Amor;* presenta dos rimas tan sólo, y el hexasílabo es fluctuante; también se encuentra en los *Gozos de Santa María* (est. 33-43), el primer testimonio notable de la sextilla de versos plurimétricos (aa*b* aa*b)* con casi todos los pies quebrados acabados en aguda. Es sorprendente que los pies quebrados se hallen al fin de los tercetos simétricos[120]. Por lo demás, el mismo esquema de dos rimas se encuentra muy posteriormente en Diego Hurtado de Mendoza[121] y en Francisco de Trillo y Figueroa (¿1615-

119 Poesía I, en M. Pidal, *Historia troyana en prosa y verso,* Anejo XVIII de la RFE, Madrid, 1934, págs. 52-57; también en *Tres poetas primitivos,* ob. cit., págs. 112 y sigs.

120 La est. 1684 parece que es sólo un comienzo interrumpido, y los tres últimos versos fluctúan hacia el heptasílabo (véase la ed. crítica de J. Corominas, en las notas correspondientes). Sobre el alcance de esta forma en el origen de la estrofa manriqueña, véase aquí, pág. 309.

121 BAE, XXXII, pág. 89 *(Sufro y callo).*

1665?)[122]. Con tres rimas aparece, por ejemplo, en la letrilla XI de Góngora[123]. En estos testimonios tardíos la posición de los pies quebrados al fin de la estrofa de tres versos no ofrece ningún problema, puesto que se hicieron comunes con la introducción de la estrofa manriqueña, hacia mediados del siglo xv.

En la sextilla paralela, el tercer y sexto versos pueden ser agudos; es variante muy antigua en la forma plurimétrica[124]. Los versos agudos en la sextilla isométrica parece que se remontan sólo a Sánchez Barbero, que usa esta forma en algunas estrofas hexasílabas y eneasílabas de la *Venus de Melilla* (1816)[125]. En el Romanticismo esta forma de sextilla alcanza cierta estimación[126]. En varias formas, la antigua sextilla paralela vuelve a usarse desde el Neoclasicismo y el Romanticismo, en metros italianos.

En vista del nacimiento tardío de la sextilla paralela en España, la cuestión de su origen es difícil de resolver. Es posible que se haya tomado directamente de la poesía medieval, en la cual esta forma estrófica estaba muy divulgada. Sin embargo, hay testimonios en la poesía francesa, provenzal, gallego-portuguesa e italiana, antes de que aparezcan en España[127]. Los elementos de su composición (sobre todo en el caso de la estrofa plurimétrica) muestran gran semejanza con el *rhythmus tripertitus caudatus*, y la combinación se remonta así a los comienzos de la estrofa románica[128]. El influjo italiano no es probable. Sin embargo, la estrofa de seis versos, que es la forma más divulgada de la poesía gallego-portuguesa, procede de una

122 BAE, XLII, pág. 95 (*Burlesco*).

123 BAE, XXXII, pág. 493 (con estribillos alternantes: «Bien puede ser» y «No puede ser»).

124 Comp. los ejemplos citados de Juan Ruiz y de Góngora.

125 BAE, LXIII, pág. 584.

126 Por ejemplo, en Echeverría, *La cautiva*, séptima parte.

127 Véanse las indicaciones y ejemplos de M. Pidal, ob. cit., págs. XII-XIV. Más sistemático y detallado, en Jeanroy, *Origines*, págs. 364-377.

128 Véase Jeanroy, *Origines*, págs. 364-377, donde se discuten las distintas hipótesis de origen de esta estrofa *(strophe couée)*, con indicaciones bibliográficas. Véase también Stengel, *Verslehre*, pág. 79.

estrofa de cuatro versos más un estribillo de forma pareada (abab o abba + CC)[129], y esto muestra un probable influjo francés[130].

2) La sextilla alterna (ababab) pertenece a las formas juglarescas. En Juan Ruiz se da ocasionalmente en el *Cantar de ciegos* (est. 1710-1719) y en la cantiga de los *Gozos de Santa María* (est. 1642-1649). En esta última poesía consta de hexasílabos, que además tienen un séptimo verso de pie quebrado; más tarde aparece mezclada con otras formas, por ejemplo, en el *Cancionero siglo XV*, n.º 425. En el siglo XVI ya había pasado de moda y desapareció por completo. Amado Nervo (1870-1919) recurrió a este esquema en los sextetos endecasílabos de *Éxtasis* (ABABAB), aunque con más probabilidad puede haber logrado este esquema desde la octava real suprimiendo el pareado final.

La sextilla alterna puede considerarse como forma procedente de la descomposición de la estrofa medieval monorrima de versos largos. No obstante, también en este caso los testimonios franceses tienen prioridad frente a los españoles[131].

3) La sextilla correlativa (abc abc) casi siempre tiene pies quebrados en el tercer verso y en el sexto. Como elemento de composición es de gran importancia para la estrofa manriqueña y, partiendo de esta, adquiere autonomía a fines del siglo XV. Algunos ejemplos tempranos, en parte extensos, nos ofrecen los n.os 858, 1080 y 1121 del *Cancionero siglo XV*. En lo fundamental, su historia posterior es idéntica a la de la estrofa manriqueña, de la que no siempre puede distinguirse, puesto que esta estrofa de doce versos se consideró, desde poco después de su aparición, como sextilla doble y esto favoreció su desdoblamiento en dos estrofas independientes de seis versos. En los Siglos de Oro la primitiva unidad de la estrofa manriqueña se mantiene en el recuerdo de los poetas sólo si el tipo de sextilla correlativa se emplea regularmente en un número par

---

129 Véase Spanke, *Beziehungen*, pág. 132.
130 Le Gentil, *Formes*, págs. 29-31.
131 Chatelain, *Recherches*, ob. cit., pág. 90.

de estrofas dentro de una poesía [132]. La sextilla ab*c* ab*c* continúa hasta el Modernismo como forma de la copla de pie quebrado. Su esquema se emplea también en metros italianizantes.

4) Hay que mencionar finalmente un tipo especial de sextilla, representado de manera casi exclusiva por la forma estrófica del poema épico nacional argentino *Martín Fierro* (I, 1872; II, 1879) de José Hernández. Usa octosílabos y tiene disposición isométrica. El primer verso queda sin correspondencia en las rimas; los demás están enlazados por rimas consonantes o asonantes, como muestra el siguiente esquema:

	Esquema
Aquí me pongo a cantar	x (suelto)
Al compás de la vigüela,	a
Que el hombre que lo desvela	a
Una pena estrordinaria	b
Como la ave solitaria	b
Con el cantar se consuela.	a

(Comienzo del *Martín Fierro)*

José Hernández puede considerarse como el inventor de este tipo de sextilla. Sin ser imitación [133], su fin es dar un vivo ambiente y tono a la poesía gauchesca.

EL SEXTETO. — La estrofa de seis versos italianos (cuyas denominaciones sexteto, sextina, sexta, etc., señalamos anteriormente) se presenta también en numerosas variantes de distinta procedencia y alcance. Éstas pueden dividirse en tres grupos:

A) la estrofa plurimétrica de seis versos endecasílabos y heptasílabos.

B) la estrofa isométrica de seis versos endecasílabos.

---

[132] Véase, por ejemplo, Trillo y Figueroa, *En certamen poético*, BAE, XLII, págs. 93 y sigs.

[133] «Por lo menos, no tiene antecedentes en la poesía gauchesca». José Hernández, *Martín Fierro*, comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia, Buenos Aires, 1951, pág. 633.

C) la estrofa de seis versos agudos, unas veces isométrica y otras plurimétrica.

En el Modernismo estos tipos se dan también en otras clases de verso.

A) TIPOS PLURIMÉTRICOS.

1. *La lira-sestina.* — Por orden de importancia entre los tipos plurimétricos ocupa el primer lugar la lira de seis versos, denominada también sexteto-lira o lira-sestina, que es la variante más importante hasta el Romanticismo. Por su procedencia e historia pertenece al grupo de las canciones aliradas y se tratará junto con ellas.

2. *La estrofa correlativa de seis versos: abC abC.* — Siguiendo el orden cronológico hay que mencionar en primer lugar las estrofas correlativas de seis versos que San Juan de la Cruz antepuso a su tratado *Llama de amor viva* llamándolas «canciones» [134]. Según sus propias declaraciones llegó a obtener esta forma independizando el comienzo de las estancias en la Canción segunda de Garcilaso, de modo que los sextetos de San Juan son análogos en disposición a los seis primeros versos de la canción. En último lugar remontan a Petrarca cuya canción *Chiare fresche e dolci acque* (abC abC cdeeDfF) dio el modelo métrico a Garcilaso [135].

3. *La estrofa paralela de seis versos y la sextina romántica* (AaB CcB). — La mayoría de las innovaciones surgen a fines del siglo XVIII y en el XIX. La más importante fue trasladar la antigua sextilla paralela a los versos italianos (sexteto simétrico). Se da en diferentes variantes. La isométrica AAB CCB, y con más frecuencia en variantes plurimétricas, AAb CCb [136] o con un heptasílabo en medio de cada semiestrofa: AaB CcB; esta variante adquirió un fuerte carácter propio. Maury la usa por primera

134 BAE, XXVII, pág. 217.

135 Véase lo que se dice en la canción petrarquista.

136 Por ejemplo, en Arriaza, *La tempestad y la guerra,* BAE, LXVII, páginas 66-67.

vez al comienzo de *El festín de Alejandro*[137]. Se repite en Zorrilla *(A un águila)*, Avellaneda *(El árbol de Guernica)*, y en Núñez de Arce *(La pesca, Idilio* y otras) se convierte en una estrofa tan popular y característica, que se llamó estrofa o lira de Núñez de Arce; o después de su máximo florecimiento en el Romanticismo, se denominó también sextina romántica. Junto a ella se encuentran de manera aislada casi todas las variantes posibles[138].

Las estrofas de seis versos desaparecieron casi por completo poco después de 1900; son poco frecuentes en los poetas modernistas, pero muy variadas. Según se apuntaba en un principio en el Romanticismo, se usan otras clases de versos, libremente mezclados, y con esto se logra una mayor variedad, pues junto con estas numerosas formas nuevas subsisten las anteriores. Viene al caso el sexteto simétrico que en su forma isométrica se presenta en *Medallones* de Julián del Casal, *Venite adoremus* de Nervo (AAB CCB), y en la forma de la sextina romántica en la poesía *La nube de verano* (AaB CcB), obra juvenil de Darío.

B) TIPOS ISOMÉTRICOS.

Los tipos del sexteto que se establecieron con versos de igual medida no lograron imponerse en ninguna época frente a las formas plurimétricas citadas antes. Fueron muy poco frecuentes los tipos de estrofas de esta clase, excepto la lira-sestina, excluida por definición. Antes enviamos ya a algunos ejemplos característicos. Otros pudieran añadirse sin alterar el cuadro general.

La sexta rima (sextina real). — No obstante, hay un tipo cuya modalidad característica fue la disposición isométrica, al menos al principio; sin embargo, a veces bajo el influjo de las formas plurimétricas mezcla los endecasílabos con heptasílabos. Se trata de la imitación de la sestina narrativa, divulgada en Italia. En España fue introducida en los Siglos de Oro con el nombre de sexta rima o sextina real (basándose en la cercana

137 BAE, LXVII, pág. 173.

138 Véase Clarke, *Sketch*, pág. 305.

octava real) acaso por Pedro Venegas de Saavedra (*Remedios de amor*) o Quevedo. El paradigma clásico es ABABCC, es decir cuatro endecasílabos alternos en las rimas, seguidos de un pareado endecasílabo con un nuevo elemento de rima. De esta manera la estrofa aparece como una octava real a la que se hubiesen recortado los dos primeros versos.

El más amplio testimonio de su empleo en los Siglos de Oro son las ochenta estrofas de la *Nenia* de Manuel de Faria y Sousa [139]. Algo más frecuente es la sexta rima en el Neoclasicismo, donde aparece, por ejemplo, en la poesía didáctica *Antigüedad, origen y excelencias de la caza* [140] de N. F. de Moratín, y en la fábula *La rana y la gallina* de Iriarte. Con rima ABBA en los cuatro primeros versos se encuentra en el *Epitalamio real* de Arriaza [141]. En el Romanticismo el Duque de Rivas en *La azucena milagrosa* [142], y Zorrilla en su leyenda *El caballero de la buena memoria* recurren a la forma originaria, mientras que Avellaneda, José Joaquín Pesado, Núñez de Arce y otros se sirven de diversas variantes. Parece que el Modernismo, a pesar de la gran variedad de sus tipos estróficos de seis versos, no ofrece ningún ejemplo de la sexta rima.

En el tercer centenario de Góngora, Gerardo Diego reanimó la forma pura de la sexta rima en la *Fábula de Equis y Zeda* [143], y también Rafael Alberti en dos poesías que celebran el arte de Zurbarán y Tiziano de su libro *A la pintura* (1945 y 1948) [144].

C) EL SEXTETO AGUDO.

El sexteto agudo se constituye casi sin excepción por dos semiestrofas, cada una de ellas terminada en verso agudo. La disposición puede ser isométrica o plurimétrica: ABÉ ABÉ; AaÉ AaÉ, etc.

139 Reproducidas en RHi, XXXV, 1915, págs. 27-43.

140 BAE, II, págs. 49 y sig.

141 BAE, LXVII, págs. 70-71.

142 BAE, C, págs. 451 y sig.

143 Publicada en *Poemas adrede*, Colección Adonais, Madrid, 1943.

144 La forma y organización de estas dos poesías se interpretan en D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, págs. 163-165.

Junto a los tradicionales endecasílabos y heptasílabos también se emplean, sobre todo en el Modernismo, otros versos de catorce, doce, diez, nueve, seis y cinco sílabas.

Tuvo su origen acaso por el influjo de la estrofa aguda, que se puso de moda desde mediados del siglo XVIII siguiendo imitaciones de Metastasio[145]. En el Romanticismo el sexteto agudo sólo tuvo modesta importancia. Ofrecen ejemplos el Padre Arolas en *El ángel del Señor*, Echeverría en *La cautiva* y *El ángel caído*, Mármol en *El canto del peregrino*, Zorrilla en *Un testigo de bronce* y *La leyenda de Al-Hamar* (en alejandrinos). Volvió como moda, aunque pasajera, entre los precursores del Modernismo, que lo emplearon con varias clases de versos; Gutiérrez Nájera, Darío, Díaz Mirón, Unamuno, S. Rueda y otros.

BIBLIOGRAFÍA: Jeanroy, *Origines*, págs. 364-377. Le Gentil, *Formes*, páginas 29-31 *(Le sixain)*. R. Menéndez Pidal, *Historia troyana en prosa y verso*, Anejo XVIII de la RFE, Madrid, 1934, págs. XII-XIV. Clarke, *Sketch*, páginas 305 y 364. T. Navarro, *Métrica*, índice de estrofas.

LA ESTROFA DE OCHO VERSOS

LA COPLA DE ARTE MAYOR. — En su forma común la copla de arte mayor es una estrofa de ocho versos con rimas consonantes; para diferenciarla de las variantes de siete, nueve y diez versos, se la conoce por «antigua octava castellana» y «octava de arte mayor», y también, por el poeta que le dio más renombre, como «octava o copla de Juan de Mena». Normalmente tiene tres (raras veces dos) rimas, y se compone de dos cuartetos que ambos tienen la misma disposición de rimas o las combinan en dos series diferentes. Resulta característico de esta estrofa el enlace del cuarto y quinto versos mediante la rima, que así une estrechamente las dos partes de la estrofa. Los esquemas de rima más comunes son:

1. ABBA ACCA
2. ABAB BCCB

---

145 Véase en octavilla aguda, y la bibliografía allí mencionada.

Las demás variantes siguen a gran distancia, muchas veces reducidas a casos aislados.

Ejemplo:

	Esquema
Tus casos falaçes, Fortuna, cantamos,	A
Estados de gentes que giras e trocas,	B
Tus grandes discordias, tus firmezas pocas,	B
E los que en tu rueda quexosos fallamos,	A
Fasta que al tiempo de agora vengamos;	A
De fechos passados cobdiçia mi pluma	C
E de los presentes, fazer breve suma;	C
Dé fin Apolo, pues nos començamos.	A

(Juan de Mena, *El Laberinto*, est. 2)

Debido a la clase de verso empleado, la copla de arte mayor tiene un carácter solemne y muy elevado. Fue la forma característica de la poesía culta narrativa, didáctica, moralizadora, alegórica e intelectual de fines de la Edad Media.

Resumen histórico: Sobre el origen de la copla de arte mayor, M. Pelayo se limitó a señalar que estaba envuelto en oscuridad impenetrable [146], y la consideró invención de los poetas castellanos a fines del siglo XIV [147]. Gracias a las investigaciones de Clarke [148], conocemos hoy la procedencia de esta forma estrófica, al menos en lo esencial. Sus modelos inmediatos están en la poesía gallego-portuguesa. En los Cancioneros *Vaticana* y *Colocci-Brancuti* se encuentra a menudo un tipo de estrofa de siete versos, en su mayoría endecasílabos, cuyo esquema de rimas ABBA CCA muestra gran semejanza con la disposi-

---

146 «Todo es oscuro en la historia de esta forma rítmica: el origen del metro mismo, el de la estrofa y el tiempo de su introducción en Castilla.» *Ant.*, I, pág. 419.

147 «Cuando el Marqués de Santillana afirmó con tanta generalidad que el arte mayor había venido de Galicia, podemos entender que se refería al verso, no a la octava, de que no hay ningún ejemplo en los Cancioneros del Noroeste, y parece inventada en Castilla a fines del siglo XIV.» *Ant.*, X, pág. 175; y con palabras parecidas en *Estudios*, II, pág. 112.

148 *The copla de arte mayor*, HR, VIII, 1940, págs. 202-212.

ción más frecuente de la copla de arte mayor (ABBA ACCA). Julyão Bolseyra[149] ofrece incluso un ejemplo ya desarrollado por completo, en lo que respecta al ritmo y a la rima, de la copla de arte mayor del segundo tipo (ABAB BCCB).

En los testimonios más antiguos de esta clase de estrofa, en el *Deytado sobre el cisma de Occidente*[150] del Canciller Pero López de Ayala (1332-1407) se repite como forma predominante, y en la anónima *Danza de la muerte*[151], acaso algo posterior, como forma exclusiva de la copla de arte mayor.

En lo que respecta a la procedencia de las propias estrofas gallego-portuguesas de siete y ocho versos, no puede ponerse en duda que, en último lugar, son de origen provenzal. No obstante, el que el número de rimas queda limitado a tres, hace suponer el influjo del francés del Norte. Los trovadores provenzales también conocieron tres rimas en las estrofas de siete u ocho versos, e incluso pueden documentarse en ellos los mismos esquemas de rimas que en la escuela gallego-portuguesa[152]; sin embargo, se trata de sólo unos pocos ejemplos aislados. Lang[153] ha señalado el inconveniente de que las formas de cuatro rimas predominan con mucho en la poesía provenzal. Así, por ejemplo, en el *Répertoire* de Frank se encuentran nueve testimonios de la estrofa de ocho versos con tres rimas ABAB BCCB frente a trescientos seis de la forma de cuatro rimas ABBA CCDD[154]. En cambio, las tres rimas son en estos versos características de la poesía francesa del Norte desde el siglo XII hasta principios del XIV[155]. Mientras el *Cancionero de Ajuda* refleja, al menos en cierta medida, la situación provenzal, los Can-

149 *Canc. Vat.*, n.º 668; reproducida en Clarke, *Sketch*, págs. 211-212.

150 *Ant.*, IV, págs. 119-125; también en BAE, LVII, pág. 450, n.os 794 y sigs.

151 *Ant.*, VI, págs. 244-262; también en BAE, LVII, págs. 379 y sigs.

152 Véanse las referencias en Istwan Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, París, 1953, I, n.º 548 (ABBA CCA), y n.º 325 (ABAB BCCB).

153 *Formas*, págs. 485-523. La cita alegada se encuentra en págs. 508-509.

154 Véase I. Frank, ob. cit., n.os 325 y 577.

155 P. Meyer, *Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours*, «Romania», XIX, 1890, pág. 13.

cioneros posteriores muestran en la disposición de las estrofas de siete y ocho versos, paralelos tan manifiestos con la técnica de los *trouvères*, que difícilmente puede pensarse en una poligénesis. Con decisión y con el cuidado del caso, Le Gentil ha demostrado de qué manera puede pensarse en un probable influjo del Norte de Francia, bien en la tardía poesía gallego-portuguesa o bien en la escuela gallego-castellana, conforme a los hechos históricos [156].

En el transcurso del siglo XV la copla de arte mayor va poco a poco fijándose en unas variantes predilectas. Antes de 1514 aparece la forma ABBA ACCA en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina [157]; y ya en 1420 se encuentra en la anónima *Revelación de un ermitaño* [158] como forma única. Seguida de cerca por la variante ABAB BCCB (38 %), va en cabeza (48 %) de las múltiples [159] variantes del *Cancionero de Baena* (hacia 1445). Alcanza rango clásico con la obra del Marqués de Santillana, y sobre todo gracias a las doscientas ochenta y siete coplas del *Laberinto de Fortuna* (1444) de Juan de Mena. Al lado de estos dos principales tipos, los demás tienen sólo interés en el marco de investigaciones especiales.

Con la mencionada *Égloga* de Juan del Encina, la copla de arte mayor se introduce en la literatura dramática, donde se la tiene en buen aprecio hasta mediados del siglo XVI y se halla en diversas farsas anónimas, autos y en las piezas de Pedro Altamira (o Altamirando), Gil Vicente y otros. Después de 1550 desapareció del teatro [160].

Curso semejante sigue su historia en los demás géneros. Después de mediados del siglo XVI queda en seguida arrinconada por las formas de estrofas italianas. Uno de los últimos

---

156 Le Gentil, *Formes*, págs. 34-51.

157 Véase *Cancionero de Juan del Encina*, ed. facs. de la Real Academia Española, Madrid, 1928, ed. E. Cotarelo, págs. 25 y sigs. del Prólogo.

158 *Ant.*, IV, págs. 263-267; también BAE, LVII, págs. 387-388.

159 Sólo Villasandino emplea no menos de siete variantes distintas de la copla de arte mayor. Véase D. C Clarke, *Notes on Villasandino's versification*, HR, XIII, 1945, págs. 185 196; en especial pág. 194.

160 Véase Morley, *Strophes*, págs. 505-529.

poetas representativos que la usan es Cristóbal de Castillejo (muerto en 1550). «A fines del siglo XVI, la copla de arte mayor era ya sólo un recuerdo», escribe T. Navarro [161]. En esta función de reminiscencia literaria y estilística, de intención arcaizante, se la halla en el libro III de *La Galatea* de Cervantes [162] y en el segundo acto de la comedia *Porfiar hasta morir* de Lope de Vega, donde se evoca a Juan de Mena [163]. Las estrofas de *La pícara Justina* [164], aunque denominadas «octavas de arte mayor antigua» [165], son por su esquema octavas reales.

Desde el último cuarto del siglo XVIII y en el Romanticismo, la copla de arte mayor sale del olvido junto con el verso de arte mayor nuevamente reanimado (en la mayoría de los casos en forma del dodecasílabo isosilábico). En una reducida proporción se la emplea con intenciones artísticas semejantes a las de los Siglos de Oro; así acaso por primera vez en *El retrato de golilla* (ABAB BCCB) de Iriarte [166], en *Al Príncipe de la Paz, en lenguaje y verso antiguo* (ABBA ACCA) de L. F. Moratín [167]; y en *Los amantes de Teruel* (II, 4) de Hartzenbusch para citar un ejemplo del Romanticismo y de su uso en función dramática.

BIBLIOGRAFÍA: D. C. Clarke, *The copla de arte mayor,* HR, VIII, 1940, páginas 202-212. Le Gentil, *Formes,* págs. 34-51.

LA COPLA DE ARTE MENOR Y LA COPLA CASTELLANA. — La copla de arte menor y la copla castellana representan dos fases de

161 *Métrica,* pág. 260. Allí figura un conjunto de los pocos ejemplos de los Siglos de Oro y la crítica de los mismos.

162 «Salid de lo hondo del pecho cuitado», BAE, I, pág. 41.

163 En la escena 10: «Al muy poderoso señor de Castilla» y «Amores me dieron corona de amores», procedentes de las coplas 1 y 106 del *Laberinto.*

164 BAE, XXXIII, pág. 152.

165 Sobre las diferentes formas mixtas, realizadas con la copla de arte mayor, por un lado, y con la octava real y otras clases de estrofas, por otro, véase Julio Caillet-Bois, *Dos notas sobre Pedro de Oña,* RFH, IV, 1942, págs. 269-274.

166 BAE, LXIII, pág. 13.

167 BAE, II, pág. 583.

evolución, procedentes en último lugar de la misma primitiva forma provenzal. Se distinguen en las formas tan sólo por el número de las rimas. La diferencia en la terminología remonta sólo a T. Navarro, el cual, según creo, basándose en usos del siglo XVI propuso el término de copla castellana para la forma de cuatro rimas; en todo caso la distinción es práctica.

1. *La copla de arte menor.* — Esta copla de arte menor es, en pocas palabras, la de arte mayor compuesta en octosílabos. Como ella, es habitualmente una estrofa de ocho versos, aunque puede ser de otro número, en especial de siete (abba cca). Se caracteriza por tener dos o, en la mayoría de los casos, tres rimas. El esquema de rimas predominante (en el *Cancionero de Baena*, el 50 % de la totalidad) es abba acca, como el de la copla de arte mayor. Por lo demás hay gran libertad en la disposición de las rimas [168], mayor aún que en la copla de Juan de Mena.

Ejemplo:

	Esquema
Al tiempo que va trençando	a
Apolo sus crines d'oro	b
e recoxe su tesoro,	b
faza el oriente andando,	a
Diana va demostrando	a
su cara resplandeziente,	c
me fallé cabo una fuente,	c
do vi tres duenyas llorando.	a

(Marqués de Santillana, *Canc. de Palacio*, n.° 94)

El uso de la copla de arte menor no está tan claramente definido como la de arte mayor. De manera general puede caracterizarse como forma de poesía ligera, lírica o didáctica. Es la estrofa que se prefiere en los decires, especialmente en el *Cancionero de Baena*.

---

168 Un cuadro de los más importantes esquemas de rima por el orden de su frecuencia en el *Cancionero de Baena* se encuentra en D. C. Clarke, *Redondilla and copla de arte menor*, HR, IX, 1941, pág. 490.

Resumen histórico: En lo que respecta a la procedencia de la copla de arte menor hay que anticipar que las estrofas provenzales de siete y ocho versos, origen de la copla de arte mayor, aparecen también en versos cortos, y vienen al caso como fundamento de la copla de arte menor. Se dan dos posibilidades para derivar la copla de arte menor: 1.º remontando a una estrofa provenzal de octosílabos ya existente [169] con evolución análoga en la poesía gallego-portuguesa a la de la forma originaria de la copla de arte mayor; 2.º según la teoría de D. C. Clarke, se creó en Castilla sólo con transponer la copla de arte mayor ya desarrollada, a la poesía octosílaba autóctona. Aunque no puede tomarse una decisión clara y convincente, la primera opinión es la más probable. En su favor puede alegarse que mucho antes de los más tempranos testimonios de la copla de arte mayor (Ayala) aparecen, aunque aislados, tipos de estrofas de siete y ocho versos octosílabos en el Arcipreste de Hita. Estos son, sin género de duda, de procedencia gallego-portuguesa, y su construcción (ababccb [170], abababb [171], ababbccb [172]) anticipa la copla de arte menor. Además, como destacó Le Gentil [173], la gran facultad de variar la copla de arte menor está en notable oposición con la estabilidad de la copla de arte mayor. Esta oposición no queda explicada satisfactoriamente con la indicación de Clarke de que si el metro fuera autónomo, hubiera conducido hacia una mayor flexibilidad de la estrofa. Por el contrario, su origen parece basarse en cierta independencia de la copla de arte menor con respecto a la de versos largos, aunque no se puede negar que la copla de arte mayor ejerció sobre ella en su esplendor un notable influjo, sobre todo regularizador. De ahí se explicaría la manifiesta predilección del *Cancionero de Baena* por el esquema de rimas abba acca.

---

169 Según el modo de contar las sílabas en español; en provenzal sería una estrofa de heptasílabos.

170 Cantiga de serrana: «Passando una mañana» (ests. 959-971).

171 Otra cantiga de serrana: «So la casa del Cornejo» (ests. 997-1005).

172 Cantiga de loores: «Santa Virgen escogida» (ests. 1673-1677); se inicia abba, y siguen las coplas acaccddc, con rimas capfinidas.

173 *Formes*, pág. 51, nota 175.

La copla de arte menor tuvo su mayor alcance y su más amplia divulgación en la primera mitad del siglo xv. En el *Cancionero de Baena* es la forma estrófica más importante de los decires. Con la misma función que la de la copla de arte mayor aparece también en poesías extensas; así en los *Loores de claros varones de España* de Fernán Pérez de Guzmán [174], en *El sueño* de Santillana [175] y en las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena [176]. Después de mediados de siglo retrocede cada vez más ante la copla castellana de cuatro rimas. En el *Cancionero de Palacio* (hacia 1470) mantiene todavía un manifiesto predominio frente a la copla castellana, pero en el *Cancionero General* de 1511, está representada por la mitad del uso de la otra forma.

A principios del siglo XVI los poetas cambian uno o dos versos por pies quebrados en la segunda mitad de la estrofa. En esta forma la cultiva en notable proporción tan sólo Juan del Encina [177]; luego la copla castellana la absorbe por completo.

El hecho de que Cervantes, a principios del siglo XVII, usase para el epitafio de Grisóstomo [178] la ya olvidada copla de arte menor, se debe a intención arcaizante; el fuerte corte sintáctico después del cuarto verso muestra, sin embargo, el influjo de la redondilla; por esto queda falsificada la primitiva unidad de la copla de arte menor, y la forma arcaica no se logró del todo.

2. *La copla castellana.* — La copla castellana es una estrofa de ocho versos octosílabos con la disposición 4 — 4. A diferencia de la copla de arte menor tiene cuatro rimas, de las

174 *Canc. Siglo XV*, n.º 308; una prueba más extensa, en *Ant.*, IV, páginas 201-229.

175 *Canc. Siglo XV*, n.º 222.

176 Ídem, n.º 13.

177 *Cancionero de Juan del Encina*, ed. citada: *Al crucifijo:* «Arbor de fruto precioso» (fol. xiiij); *En alabança y loor de la gloriosa reyna d'los cielos:* «Quien navega por el mar» (fol. xxij); *Aue Maria stella, etc.:* «Dios te salve, clara estrella» y otras. Y además la *Égloga I* (fols. xxxiij y sigs., y también en *Ant.*, V, págs. 270 y sigs.).

178 *Quijote*, I, final del cap. XIV.

cuales se reparten dos a dos en cada semiestrofa. De ahí resultan las siguientes disposiciones de las rimas:

1. abba : cddc (las dos abrazadas)
2. abab : cdcd (las dos alternas)
3. abba : cdcd } (combinación de las dos anteriores)
4. abab : cddc }

Ejemplo:

	Esquema
Quando la Fortuna quiso,	a
señora, que vos amasse,	b
ordenó que yo acabasse	b
como el triste Narçiso;	a
non de mí mesmo pagado,	c
mas de vuestra catadura	d
fermosa, neta criatura	d
por quien vivo y soy penado.	c

(Santillana, *Canc. siglo XV*, n.º 232)

La variante primera, citada en el ejemplo, es la más frecuente. Este hecho puede explicarse por la misma predilección de los poetas catalanes, que transfirieron la estrofa de ocho versos y cuatro rimas de Provenza a Castilla. Así, Ausias March emplea el esquema abba cddc en 90 de sus 128 poesías.

Sin desarrollarse hacia tipos de carácter autónomo, las coplas castellanas se presentan ocasionalmente también con uno o dos versos de pie quebrado.

Mediante la introducción de una cuarta rima, la copla castellana es técnicamente más sencilla y tiene carácter menos arcaico que la copla de arte menor, con la que presenta comunidad de asuntos. Además se usa en el teatro (Juan del Encina, Castillejo y otros).

Resumen histórico: La forma de cuatro rimas de la estrofa de ocho versos (copla castellana) no participó de la larga evolución de las coplas de arte menor y mayor, procedentes de los mismos fundamentos provenzales que esta. Como variante de la forma más antigua de dos y tres rimas se desarrolló en la

misma Provenza, y ganó el primer lugar entre los tipos más antiguos, en los últimos trovadores, y se divulgó también por Aragón y Cataluña y hasta Castilla.

El primer testimonio en Villasandino [179] (muerto en ¿1424?) abarca tan sólo dos estrofas y representa un caso completamente aislado; en ningún otro poeta del *Cancionero de Baena*, en la primera mitad del siglo, se encuentra un caso semejante. El uso sistemático de la forma de cuatro rimas se inicia sólo con el Marqués de Santillana [180] acaso por influjo del catalán Ausias March, a quien apreció mucho [181]. Se encuentra también en casos aislados en Juan de Mena [182]. Su creciente divulgación en la segunda mitad del siglo XV ocurre cuando son más intensas las relaciones políticas y dinásticas y, por consiguiente, también culturales, entre los castellanos y Aragón y Cataluña. En el *Cancionero de Palacio* (hacia 1470) tales coplas son un tercio del conjunto; en el *Cancionero General* (1511), la mitad de las estrofas son de ocho versos cortos. Poco después arrincona a la copla de arte menor más antigua, y alcanza su máxima divulgación en la forma habitual abba cddc. La unidad de la copla castellana acaba por ser sólo de carácter gráfico, cuando se establece, cada vez más, un fuerte corte sintáctico después del cuarto verso, unido a la falta de enlace de rimas entre las dos partes. Y así, en el uso métrico la copla castellana se descompone hacia fines del siglo XVI en dos redondillas autónomas, contribuyendo de esta manera a la difusión de estas. En función autónoma se mantuvo por más tiempo; así, en los doscientos epigramas (abba cddc) de Miguel Moreno [183] (primera mitad

---

179 *Canc. siglo XV*, n.° 637. Comp. D. C. Clarke, *Notes on Villasandino's versification*, ob. cit., págs. 185-196.

180 *Canc. siglo XV*, n.° 166 (*Coplas*: comienzan por el estribillo pareado «De tu resplandor, o Luna,»); n.° 232 (*Dezir:* «Quando la Fortuna quiso,»); con pie quebrado en el sexto verso, n.° 164 (*Diálogo de Bias contra Fortuna)*; n.° 217 (*Los goços de Nuestra Señora:* «Góçate, goçosa Madre,»).

181 «Gran trovador y hombre de asaz elevado espíritu». *Carta proemio*, XIII, *Ant.*, IV, pág. 25.

182 *Canc. General*, 1511, n.os 61 y 63

183 BAE, XLII, págs. 165-173.

del siglo XVII). No obstante, por influjo de la redondilla muestra a menudo un fuerte corte sintáctico después de la primera mitad de la estrofa.

BIBLIOGRAFÍA: D. C. Clarke, *Redondilla and copla de arte menor*, HR, IX, 1941, págs. 489-493. Otis H. Green, *On the «Coplas castellanas» in the «Siglo de Oro»*, «Homenaje al Prof. Rodríguez-Moñino», I, Madrid, 1966, págs. 213-219. Le Gentil, *Formes*, págs. 34-51. T. Navarro, *Métrica*, Índice de estrofas: copla de arte menor y copla castellana.

LA OCTAVA REAL. — La octava real, llamada también octava rima, octava heroica y octava italiana [184], es una estrofa de ocho versos endecasílabos. Los primeros seis versos tienen rimas alternas (ABABAB) y los dos últimos forman un pareado con un nuevo elemento de rima (CC). El desarrollo de la octava busca una disposición simétrica en el curso sintáctico, con un corte manifiesto (incluso a veces, en algunos casos, con signos de puntuación) después de cada pareja de versos o, lo que es más frecuente, después del cuarto verso. De esta manera se establece una breve pausa rítmica [185].

Ejemplo:

	Esquema
Aún parece, Teresa, que te veo	A
aérea como dorada mariposa,	B
en sueño delicioso del deseo,	A
sobre tallo gentil temprana rosa,	B
del amor venturoso devaneo,	A
angélica, purísima y dichosa,	B
y oigo tu voz dulcísima, y respiro	C
tu aliento perfumado en tu suspiro.	C

(Espronceda, *El Diablo Mundo*, II, *Canto a Teresa)*

[184] Este último término lo emplea M. Pelayo. En la terminología moderna se denomina así otra forma de la estrofa de ocho versos; véase más adelante la octava aguda.

[185] La organización de la octava y sus posibilidades artísticas las interpretó D. Alonso en *Poesía española*, ob. cit., págs. 72 y sigs., y en *Estudios y ensayos gongorinos;* ob. cit., especialmente págs. 200-207.

Por su carácter la octava real es una forma de poesía elevada y noble, especialmente propia para la épica y la lírica de gran aliento. Su empleo en asuntos de orden inferior tiene la intención de lograr un contraste artístico.

Resumen histórico: La octava rima se desarrolló en Italia en el siglo XIII sobre una base latino-medieval o popular. En su forma característica se introdujo en la poesía culta mediante el *Filostrato* de Boccaccio (hacia 1338).

Desde Pulci pasando por Poliziano, Ariosto y Tasso fue la forma exclusiva de la poesía narrativa hasta Marini y Tassoni. No obstante, se usó también en la poesía bucólica, lírica y didáctica.

Con Boscán pasó a España [186]; una poesía alegórica sobre el amor que este poeta tituló sencillamente *Octava rima,* comprende ciento treinta y cinco estrofas de este tipo. Este primer intento puede considerarse logrado; Pietro Bembo le sirvió de modelo inmediato [187]. En lo que respecta a la forma, la perfeccionó Garcilaso *(Égloga III)* [188]. Diego Hurtado de Mendoza la usó con ligeras modificaciones para asuntos mitológicos [189], y ofreció en las *Estancias vizcaínas* [190] el primer ejemplo de su empleo en la poesía burlesca y satírica. Le sigue entre otros Quevedo en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* [191]. Ercilla en la *Araucana* (Parte I, 1569) funda la notable tradición épica de la octava real en España [192],

---

186 H. Keniston *(Garcilaso de la Vega,* New York, 1922, pág. 331) atribuye a Garcilaso la prioridad en el uso de la octava.

187 Véase *Ant.,* X, págs. 206 y 278-292.

188 Véase R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso,* Madrid, 1948, página 171.

189 *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta,* BAE, XXXII, págs. 68-73.

190 BAE, XXXII, 99.

191 BAE, LXIX, págs. 287-297. Véase la ed. y est. de María E. Malfatti, Barcelona, 1964.

192 En el *Arauco domado* (primera parte, 1596), el chileno Pedro de Oña usa una forma mixta de octava real y copla de arte mayor con el esquema ABBA:ABCC; esta forma se distingue de la italiana por la inversión del tercer y cuarto versos. Antes hizo un intento semejante Diego Hurtado de Mendoza (en las mencionadas *Estancias).* Este tipo mixto no

y Jerónimo Bermúdez la introduce en la literatura dramática[193] Fue cultivada sobre todo por Góngora[194]; en casos aislados también por Lope de Vega, Quevedo, Jáuregui, Calderón y otros[195]. Alcanza su auge como la forma más adecuada para el poema épico culto entre los años 1585 y 1625. Miles de ejemplos ofrecen Virués (1587), Castellanos (1589), Hojeda (1611), Villaviciosa (1615), Balbuena (1624) y otros[196]. En la poesía dramática desde Juan de la Cueva (en cuya *Libertad de Roma*, 1581, alcanza la proporción máxima de 68 %), es una de las formas estróficas predilectas. En el teatro nacional no se emplea en tan gran proporción, aunque sí se usa con notable constancia. Sirve con frecuencia para realzar algunas partes de la obra; con todo su función no se distingue de la de los romances, y así ocurre en Lope de Vega que escribe en su *Arte nuevo:*

> Las relaciones piden los romances,
> aunque en octavas lucen por extremo.
>
> (BAE, XXXVIII, pág. 232)

En su obra, la octava no falta en ninguna comedia[197].

La forma clásica y el carácter solemne hallaron también su correspondencia con los ideales estilísticos de la época neoclásica. Como en el siglo XVII, esta octava sigue siendo la forma

---

logró imponerse, y Pedro de Oña vuelve en sus poesías posteriores a la octava real común. Véase J. Caillet Bois, *Dos notas*, ob. cit., págs. 269-274; y G. Cirot, *Coup d'oeil sur la poésie épique du siècle d'or*, BHi, XLVIII, 1946, págs. 294-329.

193 *Nise laureada* (1577), II, 1.

194 BAE, XXXII, págs. 456 y sig.; 459 y sigs.; 777 y sigs.

195 Véanse las referencias de citas en BAE, LXXI (Índices generales), página 7 (octavas reales).

196 Los vols. IV, XVII y XXIX (casi exclusivamente formados por octavas reales) de la BAE ofrecen una impresión de la frecuencia de esta forma estrófica en el género épico. La única excepción es el *Arauco domado* de Pedro de Oña (BAE, XXIX, págs. 353-455), donde se usa la forma especial de octava que acabamos de explicar. Véase el estudio de conjunto de Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, 1961.

197 Véase Morley-Bruerton, *Chronology*, págs. 76-77.

habitual para poemas épicos cortos, los llamados cantos heroicos o épicos [198]. Sirve además para poesías filosóficas, didácticas y mitológicas [199], y en la obra de Cadalso admite rasgos humorísticos y satíricos [200].

En la poesía del Romanticismo la octava real está muy divulgada para las modalidades nobles. Hay que citar en especial al Duque de Rivas [201], Espronceda [202], Zorrilla, Campoamor y Núñez de Arce. En Hispanoamérica gozó de la misma estimación.

Cuando nace el Modernismo, su ininterrumpida historia se acaba. Los poetas modernistas, que prefieren inspirarse en la poesía francesa, y en algunos casos en las formas medievales autóctonas, usan la octava real tan sólo en casos aislados. Ejemplos de su empleo en tiempos más recientes ofrecen Ramón de Basterra en *Vírulo, mocedades* (1924), y Miguel Hernández en *Perito en Lunas* (1933), de cuyas 42 octavas, 22 son reales.

BIBLIOGRAFÍA: Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3.ª ed., Madrid, 1957, págs. 72 y sigs.; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, págs. 200-207; véase también en el Índice: octava.

LA OCTAVA Y LA OCTAVILLA AGUDAS. — Estas dos formas estróficas, octava y octavilla agudas, se diferencian formalmente sólo por el uso unas veces de versos largos (al menos, eneasílabos) y otras veces de versos cortos (a lo más, octosílabos). Las denominaciones octava y octavilla italianas, que aún hoy

---

198 Pierce, *The canto épico of the 17th and 18th centuries*, HR, XV, 1947, páginas 1-48.

199 Ejemplos en N. F. de Moratín, Vaca de Guzmán, Lista, Reinoso, en BAE, XXIX.

200 BAE, LXI, págs. 261-267.

201 Por ejemplo, *Égloga*, BAE, C, págs. 6-9; *El paso honroso*, ídem, páginas 69-94; *Florinda*, ídem, págs. 273-310; *Maldonado*, VI (*La lid*), ídem, páginas 474-478.

202 Por ejemplo, en *El Pelayo*, BAE, LXXII, págs. 3 y sigs., y *El diablo mundo*, ídem, págs. 99 y sigs.

están divulgadas, se refieren a su procedencia de Italia, pero no establecen ninguna distinción frente a la octava real, también italiana.

La elección del metro y la disposición de las rimas en estas estrófas de ocho versos dependen del gusto del poeta. De ahí resulta que existe un gran número de variantes que tienen por característica común las terminaciones agudas en las rimas del cuarto y octavo versos. Un corte del sentido que, por lo general, se presenta después del cuarto verso, divide la estrofa en dos semiestrofas simétricas. En una de las variantes más habituales, el primer y quinto versos quedan sin correspondencia en la rima (ABBÉ CDDÉ o abbé cddé). No obstante, hay también formas que no dejan ningún verso sin correspondencia; así abbé accé.

La octava aguda isométrica de endecasílabos con el mencionado esquema ABBÉ CDDÉ se denomina bermudina por Salvador Bermúdez de Castro, que la puso de moda desde 1835. En el caso de que se usen versos plurimétricos, un heptasílabo agudo sustituye al endecasílabo en el cuarto y octavo verso.

Ejemplo de la octava aguda (bermudina):

	Esquema
Tu aliento es el aliento de las flores;	A
Tu voz es de los cisnes la armonía;	B
Es tu mirada el esplendor del día,	B
Y el color de la rosa es tu color.	É
Tú prestas nueva vida y esperanza	C
A un corazón para el amor ya muerto;	D
Tú creces de mi vida en el desierto	D
Como crece en un páramo la flor.	É

(G. A. Bécquer, *A Casta)*

Ejemplo de la octavilla aguda:

	Esquema
Baja otra vez al mundo,	a
¡baja otra vez, Mesías!	b
De nuevo son los días	b
de tu alta vocación;	é

	Esquema
y en tu dolor profundo	a
la humanidad entera	c
el nuevo oriente espera	c
de un sol de redención.	é

(G. García Tassara, *Himno al Mesías*)

La octava aguda, especialmente en la forma bermudina, se acerca mucho a la octava real en lo que respecta al efecto estético, sin poseer su solemnidad clásica que se manifiesta en el pareado final de endecasílabos. Así se emplea en la poesía de carácter culto, pero no necesariamente en la épica elevada; es decir, es adecuada para los géneros narrativos y líricos.

Mucho más divulgada y popular es la octavilla aguda ligera, que se presta tan bien para el canto. Junto a su uso en series continuas de estrofas, se emplea también en poesías polimétricas. Este caso se da siempre que se utilicen versos cortos (por ejemplo, tetrasílabos). No está limitada a determinados asuntos, pero se usa a menudo en canciones de carácter arcádico, y también en himnos patrióticos. En el teatro se emplea sólo en las partes cantadas.

Resumen histórico: Las dos formas estróficas son de procedencia italiana, y se adoptaron en la poesía española en el transcurso del siglo XVIII.

La historia de la octavilla aguda es más antigua, y se remonta hasta principios del siglo XVIII. Los primeros testimonios, aunque todavía muy escasos, se presentan casi al mismo tiempo en *La Rodoguna,* versión adaptada de la obra de Corneille (estrenada entre 1710 y 1712), del peruano Pedro de Peralta Barnuevo, en el *Diálogo métrico de Paris y Elena* y en el *Oratorio místico y alegórico* [203] de Eugenio Gerardo Lobo. El modelo de estos primeros testimonios lo dieron acaso Gabriello Chiabrera o sus imitadores italianos [204].

El incremento en su uso, que se inicia sólo después de mediados de siglo, se debe por un lado a las estrofas agudas,

203 BAE, LXI, págs. 29-33.

204 Peralta conoció el italiano; véase Luis Alberto Sánchez, *El Doctor Océano. Estudios sobre don P. de P. B.*, Lima, 1967, págs. 97-98.

fáciles de recordar y cantar, de los melodramas de Metastasio (1698-1782)[205], muy de moda entonces en España; y por otro, a las imitaciones artísticas de algunas de sus poesías líricas autóctonas, realizadas por conocidos poetas españoles, y en especial por Meléndez Valdés[206], que según J. G. Fucilla ha de considerarse como «el verdadero iniciador de la moda de las poesías líricas de Metastasio en España y el primer poeta que establece de una manera definitiva la tradición de la octavilla italiana en su suelo patrio»[207]. En varias clases de versos cortos y en múltiples variaciones de los esquemas de rimas, aparece en los dos Moratín, Iriarte, Arjona, Cienfuegos, Arriaza, Quintana, Lista; y en mayor cantidad en Sánchez Barbero y en el cubano J. M. Heredia, que escribió más de un tercio de su obra poética en esta forma de estrofa. En composiciones que se denominan canción, himno, cantilena, *cantata, aria* y otras, la estrofa de versos agudos ocupa el primer lugar en el primer cuarto del siglo XIX. En Arriaza y Sánchez Barbero puede notarse la predilección por el empleo del octosílabo y el esquema de rimas abbé accé, forma que en el siglo XIX tuvo gran divulgación en España y América.

El cultivo eficiente de esta forma estrófica en versos largos (octava aguda) parte de Arjona, en su *Diosa del bosque*[208], obra en la que dispuso con gran arte el desarrollo rítmico, e intentó dos innovaciones importantes para el futuro escogiendo el endecasílabo como verso largo y el heptasílabo en el cuarto y octavo versos agudos (ABBé CDDé).

---

[205] Los melodramas de Metastasio se introdujeron en España a partir de 1736. Sus textos aparecieron en traducciones españolas y en ediciones bilingües. Más indicaciones en Sterling St. Stoudemire, *Metastasio in Spain*, HR, IX, 1941, págs. 184-191. A. Coester se ocupa en especial del alcance que tuvieron para la divulgación de la octavilla aguda, en *Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement*, HR, VI, 1938, págs. 10-20.

[206] Así en *La libertad a Lice*, «Traducción del Metastasio», BAE, LXIII, pág. 121.

[207] *Poesías líricas de Metastasio en la España del Siglo XVIII y la octavilla italiana*, en *Relaciones hispano-italianas*, Anejo LIX de la RFE, Madrid, 1953, pág. 213.

[208] BAE, LXIII, pág. 507.

Tal disposición logró desarrollarse de una manera más diferenciada en el Romanticismo, favorecida acaso por el modelo de Manzoni[209]. Entre 1835 y 1840 Bermúdez de Castro creó la octava aguda isométrica de endecasílabos, y de él recibió su nombre[210]. Zorrilla sobre todo recurrió a ella en sus leyendas. En *La mariposa negra* Pastor Díaz dio nuevo renombre y mayor divulgación a la variante de Arjona, que usa en la estrofa versos plurimétricos (Bermúdez de Castro, Avellaneda, Mármol y otros).

No obstante, la octavilla aguda fue más frecuente en el Romanticismo. Desde la *Canción del Pirata* de Espronceda se emplea exclusivamente el octosílabo. Según T. Navarro[211] es la forma estrófica de la poesía en octosílabos que más se usa en esta época.

Después de este apogeo, la historia de estos dos tipos de estrofas de ocho versos termina rápidamente. El Modernismo ya no usa la octava aguda, y la octavilla aguda, que fue siempre más popular, sólo se da en casos aislados

Bibliografía: A. Coester, *Octavas y octavillas italianas*, «Homenatge a A. Rubió i Lluch», III, Barcelona, 1936, págs. 451-462. Con algunas modificaciones y en inglés: *Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement*, HR, VI, 1938, págs. 10-20. Joseph G. Fucilla, *Metastasio's lyrics in the 18th century Spain and the octavilla italiana*, MLQ, I, 1940, págs. 311-322; ligeramente modificado en *Relaciones hispano-italianas*, Anejo LIX de la RFE, Madrid, 1953, págs. 202-213; para la métrica véase en especial págs. 211-213.

---

209 Así en *La passione (Inni sacri)* y en la oda *Marzo 1821*, las dos en decasílabos.

210 «Bermúdez usa principalmente la octava de endecasílabos en agudos, con abrumadora mayoría, dentro de sus preferencias del sistema de la octava italiana, universalizado por Manzoni, y cuyo galope sonaba con delectación en el oído de nuestros románticos», Josefina García Aráez, *Don Salvador Bermúdez de Castro*, RdL, IV, 1953, págs. 115-116.

211 *Métrica*, pág. 349.

LA ESTROFA DE DIEZ VERSOS

NOTAS PRELIMINARES. — Para las diferentes estrofas de diez versos se emplea en España desde los tiempos antiguos el octosílabo o el octosílabo de pie quebrado; y sólo a partir del Neoclasicismo se presentan también otras clases de versos. Ya en los siglos XV y XVI se encuentran un sinnúmero de tipos de la estrofa de diez versos, aunque representados sólo por unos pocos ejemplos. Se diferencian por el número y disposición de las rimas, por la manera y orden en los cortes de sentido y por la disposición sintáctica, así como también por el empleo de versos isométricos o plurimétricos. En lo que respecta a la terminología hay dificultades, pues las denominaciones antiguas son imprecisas, y las modernas demasiado limitadas, porque sólo comprenden determinados grupos de tipos [212]. Sólo en el *Cancionero siglo XV* se encuentran juntas unas sesenta formas diferentes de la estrofa de diez versos. D. C. Clarke llegó por esto a la conclusión de que los poetas de la época del Cancionero no distinguieron conscientemente entre las estrofas de diez versos y las coplas de arte menor, las coplas castellanas y ni siquiera las redondillas. En su mención no se fijaron en la extensión de las mismas, y es significativo que aún Vicente Espinel publicase en 1591 las décimas espinelas que luego llevarían su nombre, bajo la denominación de redondillas. Esta décima espinela fue la forma más regular y caracterizadora que la estrofa de diez versos logró alcanzar, y la única que perduró hasta nuestros días.

Las múltiples formas de la estrofa de diez versos [213] pueden dividirse en tres grupos:

---

[212] Véase D. C. Clarke, *The copla real*, HR, X, 1942, págs. 163-164.

[213] Un resumen sistemático de las treinta estrofas (aproximadamente) diferentes de diez versos de Espinel lo ofrece José María de Cossío, *La décima antes de Espinel*, RFE, XXVIII, 1944, págs. 428-454, en especial pág. 451. Algunas formas de la estrofa de diez versos, por lo general posteriores, en M. Méndez Bejarano, *La ciencia del verso*, ob. cit., páginas 288-292.

1.º Estrofas de diez versos asimétricos (4 + 6 ó 6 + 4). Las llamaremos uniformemente décimas antiguas.

2.º Estrofas simétricas (5 — 5) de diez versos. Las llamaremos uniformemente coplas reales.

3.º La décima espinela, que en cierto modo representa la fusión de ambos tipos. En el Neoclasicismo experimentó diversas modificaciones, que pueden reunirse bajo el término general de décima moderna.

LA DÉCIMA ANTIGUA. — La décima antigua es una estrofa de diez versos de rima consonante con la disposición 4 + 6 ó 6 + 4. El número de rimas oscila entre dos y cinco. Como en la estrofa de ocho versos, las formas con dos y tres rimas desaparecen por completo después de 1450. En su lugar se emplearon primero la variante de cuatro y especialmente la de cinco rimas, que es la forma normal de la décima de los Cancioneros posteriores. La disposición de las rimas es libre, pero en la mayoría de los casos la estrofa de cuatro versos muestra la forma de la redondilla (abba, abab). La disposición de las rimas en la estrofa de seis versos, en cambio, es mucho menos uniforme. Un gran número de estas series de rimas pueden explicarse por lo que dice T. Navarro de que la estrofa de seis versos en la décima ha de considerarse como una redondilla, que puede completarse hasta los seis versos añadiendo en cualquier parte otros dos; así abab: baab(bb); abab:acc(cc)a; abba:cddc(dd), etc. Otras series, en cambio, pueden considerarse como semiestrofas de la estrofa de doce versos; así la forma abba cd*e* cd*e* que prevalece en los Cancioneros tardíos.

Ejemplos:

a) décima 4 + 6:

	Esquema
Ved que me veedes vivir,	a
no so aquel que vivo,	b
que el triste de mí, cativo,	b
amor lo fizo morir;	a;
en la fin del qual dexó	c
a mí la sombra d'aquel,	d

	Esquema
por memoria del más fiel	d
amador que bien amó,	c
la señora más cruel	d
qu'entre mujeres nació.	c

(Esparsa de Pedro Torrella, *Canc. Herberay*, n.º XCI).

b) décima 6 + 4:

	Esquema
Si te plaze que mis días	a
yo fenesca mal logrado	b
tan en breue	*c*
plégate que con Maçías	a
seer meresca sepultado	b
e por breue	*c;*
do la sepultura sea	d
una tierra los crió,	e
una muerte los leuó	e
una gloria los posea.	d

(Rodríguez del Padrón, *Canc. de Palacio*, número 360, Finida).

Se ve claramente que la estrofa de seis versos es idéntica a la semiestrofa de la estrofa manriqueña en lo que respecta a la serie de rimas y disposición de los pies quebrados.

LA COPLA REAL. — La definición que tomamos por base de la copla real, en algunos casos también denominada décima falsa, estancia real y quintilla doble, corresponde a la de Rengifo (1592): «La copla real se compone de dos redondillas de a cinco versos, las cuales pueden llevar unas mismas consonancias; o la una unas, y la otra otras, y esto es mejor» [214]. El criterio distintivo de la copla real frente a las demás formas de estrofa de diez versos es, por consiguiente, la disposición simétrica. En cambio, resulta indiferente si las semiestrofas

214 *Arte poética*, cap. XXIII.

tienen dos veces la misma serie de rimas (2 × 5)[215] o si combinan en diferentes disposiciones las mismas (5 + 5).

En el *Cancionero de Baena* el número de rimas es, con una sola excepción, de tres. Esta forma se encuentra a mediados de siglo también fuera del mismo Cancionero; así en Santillana y Juan de Mena, y luego también en Juan del Encina. En el caso de tres rimas, la segunda parte de la estrofa no repite nunca las de la primera. No obstante, en su forma característica y casi exclusiva desde 1450, la copla real tiene cuatro rimas (dos en cada semiestrofa), y así su disposición queda manifiestamente definida. Si falta el enlace mediante la rima entre las dos semiestrofas, entonces esta estrofa aparece como la combinación de dos quintillas independientes. De ahí se explica el término «quintilla doble». En efecto, la copla real es una de las formas originarias importantes para la quintilla, como se dice en el lugar conveniente. La libertad en la disposición de la rima es muy grande[216]. Sólo muy entrado el siglo XVI se manifiesta, tal vez bajo el influjo de la quintilla autónoma, una tendencia por la regularización, especialmente en el teatro; ocupan el primer lugar las variantes ababa ccddc y abbab ccddc, entre las combinadas[217]. En el caso de que las dos partes de la estrofa tengan la misma serie de rimas, la forma abaab cdccd prevalece desde Juan de Mena[218]. En segundo lugar sigue el esquema abbab cddcd.

Ejemplo:

a) Copla real 2 × 5:

	Esquema
De tan secreto cimiento	a
Nace mi pena de amor;	b
Que, aunque llagado me siento,	a
A mi propio pensamiento	a
No descubro mi dolor.	b

215 Por ejemplo, abaab cdccd. La denominación de décima falsa (M. Pelayo) se refiere en especial a esta forma.

216 Véase el conjunto de formas en Le Gentil, *Formes*, págs. 72-74.

217 Véase Morley, *Strophes*, pág. 507, nota 3.

218 Referencias de citas en Le Gentil, *Formes*, pág. 71, notas 248 y sigs.

	Esquema
Callando muero dichoso,	c
Sin descubrir mi herida,	d
El hablar es peligroso,	c
Aun pedir muerte no oso,	c
¿Cómo demandaré vida?	d

(Castillejo, *Siendo preguntado*, CC 79, pág. 89)

b) Copla real 5 + 5:

	Esquema
Amor dulce y poderoso,	a
No te puedo resistir	b
Y acuerdo de me rendir,	b
Que defender no me oso	a
Sin obligarme a morir.	b.
Y pues de nuestra pasión	c
Eres absoluto rey,	d
Mi penado coraçón,	c
Tornado ya de tu ley,	d
Reniega de la razón.	c.

(Castillejo, *Al Amor*, CC 79, pág. 13)

LA DÉCIMA ESPINELA. — En su forma clásica la décima espinela es una estrofa de diez versos con cuatro rimas cuyo esquema es invariablemente abbaaccddc. Los elementos de composición son dos redondillas con rimas abrazadas (abba, cddc) con dos versos de enlace en el interior (ac), el primero de los cuales repite la última rima de la primera redondilla, mientras el segundo anticipa la primera de la redondilla siguiente: abba←ac→cddc.

Un corte de sentido después del cuarto verso es obligatorio. En lo que respecta a la sintaxis, la décima espinela recuerda a la décima antigua (4 + 6), mientras por la disposición métrica muestra ser una copla real (5 + 5), porque los elementos de rima cambian cada vez después del quinto verso. Lope de Vega reconoció y celebró ya la importancia del quinto verso, perteneciente por la rima a la primera parte de la estrofa,

mientras que, por el sentido, lo es a la segunda parte de ella[219]. Juan Millé y Giménez resume su alcance así: «Este verso quinto [...] es el eje, la clave de toda la décima. Si por el sonido lo debemos considerar unido a la primera quintilla, por el sentido corresponde a la segunda. La composición queda así simétrica en cuanto a los consonantes, pero con una especie de encabalgamiento, por razón del sentido, que suelda indisolublemente una a otra quintilla, formando de ambas una nueva unidad de versificación»[220].

Ejemplo:

	Esquema
Suele decirme la gente	a
que en parte sabe mi mal,	b
que la causa principal	b
se me ve escrita en la frente;	a
y aunque hago de valiente,	a
luego mi lengua desliza	ć
por lo que dora y matiza;	c
que lo que el pecho no gasta	d
ningún disimulo basta	d
a cubrirlo con ceniza.	c

(Espinel, *Diversas rimas*, 1591)

El ejemplo citado muestra la gran particularidad de la espinela, cuando está perfectamente construida. Hasta el corte de sentido después del cuarto verso, el asunto ha de disponerse en la progresión de su desarrollo, y así presentar el tema. Los seis versos siguientes no deben introducir ninguna idea nueva, sino ampliar el precedente planteamiento de la primera redondilla. Por el rigor en la disposición, forma y desarrollo, la décima espinela ocupa un digno lugar al lado del soneto.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la espinela sirve también de base para diversas modificaciones que se refieren a la

219 «¡Qué bien el consonante responde al verso quinto!» (*Laurel de Apolo*, BAE, XXXVIII, pág. 227).

220 *Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela*, HR, V, 1937, pág. 41.

clase de verso y disposición de las rimas. Su alcance es bastante corto, y las rimas se señalarán en el resumen histórico.

La estrofa de diez versos no está limitada a determinados asuntos, y representa una forma de poesía didáctica y dramática. Lope de Vega, en el *Arte nuevo* opina de la espinela: «Las décimas son buenas para quejas»[221], pero él mismo no se atuvo a esta limitación. Varios poetas de fines del XVIII las usan en poesías de carácter burlesco. Su concisión es adecuada para la agudeza del epigrama, y esto permite su empleo autónomo (como el soneto), junto con el uso como unidad estrófica en conjuntos extensos. El empleo de la estrofa de diez versos en la glosa se tratará con esta.

Resumen histórico: En comparación con la larga historia de la estrofa de ocho versos, la de diez versos resulta en España bastante breve. No hay prácticamente precedentes en la poesía gallego-portuguesa[222], y con dos formas francesas tiene tan sólo paralelos pero no antecedentes inmediatos y concretos[223]. Por vez primera se encuentran unos pocos ejemplos en el *Cancionero de Baena*[224] (hacia 1445) con diversos esquemas de rimas y disposiciones (6 + 4, 4 + 6, 5 — 5).

La cuestión del origen no puede explicarse de manera uniforme, sino que es diferente según los tipos.

1) De la copla de arte menor (4 — 4) se derivan tal vez todos los tipos de la copla real (5 — 5) y de la décima antigua (6 + 4; 4 + 6), cuyas partes de cinco y seis versos respectivamente se muestran como ampliaciones de estrofas de cuatro versos, esto es, de la semiestrofa de la copla de arte menor, tales como abba + b, abab + b, abab + a, abba + ab, abab + ab. A este grupo pertenece también la más importante forma de la estrofa española de diez versos, la décima espinela, con la disposición abba + a c + cddc.

---

221 BAE, XXXVIII, pág. 232.

222 Véase Le Gentil, *Formes*, pág. 65 y nota 211 (según esto, hay tan sólo dos ejemplos válidos).

223 Véase ídem, págs. 65-84.

224 Véase el conjunto en ídem, pág. 66.

2) Ya en el *Cancionero de Baena* se encuentra también el tipo de la décima antigua, cuya parte estrófica de seis versos se dispone en dos tercetos: aab aab bccb[225]. Esta disposición es más manifiesta en los Cancioneros posteriores, pues añaden un tercer elemento de rima a la parte estrófica de seis versos: abc abc. Estas estrofas de seis versos son por su procedencia semiestrofas de las coplas más habituales de doce versos (aab aab aab aab; abc abc def def).

3) Se discute la procedencia del fundamento abaab de la copla real. Es excepción única que se encuentra por primera vez en la poesía n.º 471 del *Cancionero de Baena*, y muestra el enlace característico con la segunda parte de estrofa, compuesta exactamente igual que la primera (abaab cdccd). Puede fecharse puesto que alude a la batalla de Olmedo (1445), y se muestra como una de las poesías más tardías de este Cancionero. Como autor se indica a Juan de Viena, cuyo nombre pudiera interpretarse acaso también como Juan de Mena. Sea como sea, Juan de Mena convirtió este tipo en la forma predilecta de sus estrofas de diez versos, y a su modelo se debe que el esquema abaab cdccd se convirtiera en forma preferida de la copla real en el siglo XV. T. Navarro la considera como simple ampliación de la estrofa de ocho versos (4 — 4)[226]. Según él la base abaab se hubiera originado por la ampliación de los primeros cuatro versos (a + baab). De esta manera se explicaría su procedencia, tal como se dijo antes. La opinión de Le Gentil, en cambio, lo explica mejor, a mi parecer, considerando la base abaab como una simple reducción de la semiestrofa de la copla de doce versos ([a] abaab). Así la copla real de disposición 2 × 5 ha

---

225 *Canc. de Baena,* n.os 1 y 120 (con distintas disposiciones de los quebrados). El n.º 1 se reproduce en la edición de Ochoa-Pidal como estrofa de ocho versos, y hay que descomponerlo oportunamente:

Generosa
Muy fermosa
Syn mansilla Virgen santa
[...]

226 «No puede ofrecer duda que la copla de 5-5 se formó sobre el antiguo modelo de la de 4-4.» *Métrica,* págs. 108-109.

de considerarse en último lugar como estrofa reducida de doce versos. Varias razones favorecen esta suposición. Como dijimos en el primer párrafo, la semiestrofa de la copla de doce versos se empleó para formar la décima antigua. La estrofa de seis versos aab aab como base de la de doce versos se documenta ya en diez casos en el *Cancionero de Baena*[227]. Juan de Mena, que quizás ha de considerarse como el inventor de esta nueva forma de la estrofa de diez versos, emplea la base abaab y otras también en una estrofa de once versos ([a] abaab cd*e* cd*e*)[228], que evidentemente no es más que una estrofa reducida de doce versos[229]. La repetición de las mismas series de rimas en las dos partes de la estrofa de la copla real (2 × 5) tampoco contradice la derivación de la estrofa de doce versos (o la de once versos, que puede considerarse como fase intermedia), puesto que la disposición simétrica de las rimas fue habitual en ambas partes de la estrofa[230]. En vista de estos argumentos, que pueden apoyarse también en análogos ejemplos en Francia[231], la derivación de la copla real del tipo abaab cdccd de la estrofa de doce versos sería la más probable.

Con todo, la décima antigua es de poca importancia. La copla real más moderna, la arrincona, y hacia fines del siglo XV su uso disminuye considerablemente. La disposición sintáctica de la décima espinela conserva su recuerdo.

A partir de su nacimiento hacia mediados del siglo XV la copla real en sus dos formas (2 × 5 y 5 + 5) es, en la lírica, el tipo más importante de las estrofas de diez versos (*Cancio-*

---

227 Referencias de citas en Le Gentil, *Formes*, pág. 93.

228 *Canc. siglo XV*, n.º 16.

229 Le Gentil (*Formes*, pág. 77) remite al *Canc. de Baena*, n.º 506, donde la estrofa de once versos (abaab bbabba) aparece entre estrofas de doce versos de la misma disposición (a + abaab bbabba). De ahí puede considerarse como comprobado que la estrofa de once versos se tuvo tan sólo como variante acortada de la de doce. La estrofa de ocho versos de la edición de Ochoa Pidal hay que dividirla en forma conveniente.

230 Comp. a*a*b a*a*b a*a*b a*a*b en el *Canc. de Baena*, n.os 327, 328, 463, y la estrofa manriqueña ab*c* ab*c* de*f* de*f*.

231 Véase Le Gentil, *Formes*, págs. 77-78.

nero de Stúñiga, General, Herberay)[232]. Sin grandes perjuicios sobrevive la introducción de las formas italianas. Poetas como Castillejo, Montemayor, Horozco y otros la cultivan con especial estima. Hacia mediados del siglo XVI se introdujo con la disposición 5 + 5 en la poesía dramática de Lope de Rueda y Pedro de Naharro. En este género tuvo gran estimación, especialmente en el último cuarto del siglo XVI y aún a principios del XVII (Cervantes, Artieda, Lasso de la Vega y otros)[233].

Por su gran perduración la décima espinela es la forma más afortunada de las estrofas de diez versos. Lope de Vega le dio el nombre en *La Circe* (1624). Una estrofa de diez versos que escribió en esta obra «Los Dioses para su guarda» la denomina espinela, y añade la explicación: «No parezca novedad llamar espinelas a las décimas, que este es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos sáficos de Safo»[234]. Lope destacó repetidas veces la invención de Vicente Espinel (1550-1624), el cual usó, como dijimos, varias veces este tipo de estrofas bajo el nombre de redondilla en sus *Diversas rimas* (1591), y celebró sus ventajas[235]. No obstante, y si no hay en ello fraude, la espinela se encuentra ya antes de 1571 en la *Mística pasionaria* del sevillano Juan de Mal Lara (muerto en 1571)[236].

Su gran éxito en la lírica y en el teatro nacional se debió de manera decisiva a Lope de Vega. En sus comedias de entre 1623 y 1634 es tan frecuente como la redondilla[237]. En tercer lugar, después de la redondilla y el romance, figura en el teatro de Tirso de Molina, Alarcón, Moreto y Calderón. Su

---

232 Véase Lang, *Formas*, pág. 493, y Le Gentil, *Formes*, págs. 71-72.

233 Comp. Morley, *Strophes*, pág. 529.

234 Lope de Vega, *La Circe con otras rimas y prosas*, Madrid, 1624, folio 149 v. Aquí se ha modernizado la ortografía.

235 Acerca de las observaciones de Lope sobre la espinela, consúltense las citas y referencias en Juan Millé y Giménez, HR, V, 1937, págs. 40-51, en especial págs. 42 y sigs., y nota 7; J. M. de Cossío, ob. cit., págs. 428 y siguiente.

236 Véase F. Sánchez y Escribano, *Un ejemplo de la espinela anterior a 1571*, HR, VIII, 1940, págs. 349-351.

237 Comp. Morley-Bruerton, *Chronology*, págs. 57-60.

decadencia vino con el Neoclasicismo. Su originaria tradición lírica cae en olvido, y G. Lobo, Iriarte y N. F. de Moratín la usan en poesías humorísticas, Arriaza para obras epistolares, al mismo tiempo que se pierde el aprecio de su forma única y evidente. Iriarte la reproduce en endecasílabos [238]; Lista mezcla diversas clases de versos y rimas dentro de la espinela [239]. Juan María Maury la escribió en hexasílabos y la antepuso como estribillo a su romance *La timidez*. En esta época en Hispanoamérica se conservó mejor el esquema primitivo.

Un grupo de poetas románticos reanima la espinela para la lírica y el teatro (Duque de Rivas, Zorrilla, Núñez de Arce, Ascasubi, Rafael Pombo y otros). Gracias a la elegía heroica *¡Dos de Mayo!* de Bernardo López García obtuvo gran popularidad. Otros poetas, como Espronceda y Bécquer, en cambio, no la usan, o solamente en casos aislados, como el Padre Arolas, Echeverría, Avellaneda, Mármol, José Hernández (una sola vez en *Martín Fierro*). La décima aguda (aabbé ccddé), creada por analogía con la octava aguda, remonta al Duque de Rivas (*La azucena milagrosa*) [240]. Zorrilla, Mármol y Echeverría la cultivaron repetidas veces.

En Hispanoamérica se estimó con más constancia, y así también encontramos el tipo puro de la espinela en los poetas modernistas (Salvador Rueda, Darío, Valencia, Santos Chocano y otros). Con la disposición de la espinela se recogen y desarrollan asuntos que ya le eran propios en el Neoclasicismo y Romanticismo, especialmente en Darío, en sus últimos tiempos, y en Unamuno. Así la décima de eneasílabos se encuentra junto a la de endecasílabos (Iriarte), por ejemplo, en la *Balada de la bella niña del Brasil* de Rubén. La décima aguda del Romanticismo aparece en *Quejas de la esposa* de Unamuno, con pies quebrados pentasílabos en el cuarto y noveno versos (aba*b*é cdc*d*é). Endecasílabos y pentasílabos alternos a los cuales se añade un heptasílabo como quinto y décimo versos (AbAbé:

238 BAE, LXIII, pág. 55.
239 Véase, por ejemplo, *El escarmiento*, BAE, LXVIII, pág. 362.
240 BAE, C, pág. 448.

CdCdé) forman la estrofa de diez versos en *Es música el mar* del *Romancero del destierro* de Unamuno, etc.

En la poesía posmodernista de Hispanoamérica, la décima espinela no desapareció. Como ejemplo de su persistencia en España citaremos las décimas del *Cántico* de Jorge Guillén *(El pájaro en la mano)*, de las cuales la mitad sigue el tipo clásico, y las espinelas de rigurosa forma del *Vía crucis* (1924) de Gerardo Diego.

BIBLIOGRAFÍA: Le Gentil, *Formes*, págs. 65-84 *(Le dizain)*. D. C. Clarke, *The copla real*, HR, X, 1942, págs. 163-165. José M. de Cossío, *La décima antes de Espinel*, RFE, XXVIII, 1944, págs. 428-454. F. Rodríguez Marín, *La espinela antes de Espinel*, en *Ensaladilla*, Madrid, 1923, págs. 121-130. D. C. Clarke, *Sobre la espinela*, RFE, XXIII, 1936, págs. 293-304; *A note on the décima or espinela*, HR, VI, 1938, págs. 155-158. Juan Millé y Giménez, *Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela*, HR, V, 1937, páginas 40-51. F. Sánchez y Escribano, *Un ejemplo de la espinela anterior a 1571*, HR, VIII, 1940, págs. 349-351.

LA ESTROFA DE DOCE VERSOS Y LA ESTROFA MANRIQUEÑA

La estrofa de doce versos es una forma poética en octosílabos, siempre con varias consonantes; con la salvedad de unas excepciones aisladas en el siglo XV y poco importantes para su historia posterior, está dispuesta en dos sextillas que a su vez constan de dos tercetos, generalmente también simétricos. Dentro de este marco hay numerosas posibilidades de variación; por un lado mediante el número y posición de las rimas y pies quebrados, y por otro mediante la libertad de conservar la misma serie de rimas en las dos partes de la estrofa (2 × 6) o variar la misma (6 + 6)[241].

La variante más importante y afortunada, de mayor difusión, es la llamada estrofa manriqueña. Nace a mediados del siglo XV e inicia una nueva fase en la historia de la estrofa de doce

[241] Un resumen extenso sobre los tipos de estrofa de doce versos en el siglo XV, en Le Gentil, *Formes*, págs. 93-96.

versos. Cuando tratemos de sus comienzos, haremos las referencias necesarias a los demás tipos de esta estrofa.

La estrofa manriqueña pertenece al grupo de las coplas de pie quebrado [242]; está dispuesta en dos semiestrofas rigurosamente simétricas de seis versos. Debido a que no hay enlace de rimas entre las dos partes de la estrofa total, la unidad de la misma se asegura por el curso sintáctico, y el sentido cuenta con una pausa media situada regularmente al final del sexto verso, en tanto que la estrofa misma termina con una pausa mayor. Por su parte cada semiestrofa de seis versos se dispone en dos tercetos rigurosamente simétricos, y el último verso es siempre un pie quebrado. Dentro de las semiestrofas los tercetos tambien se separan mediante una ligera pausa, menor que la pausa media después del sexto verso. El verso de pie quebrado puede ser un pentasílabo, y entonces hay que reducirlo a cuatro sílabas mediante sinafía y compensación.

El número de rimas es de seis, tres en cada semiestrofa. Dentro de los tercetos las rimas no se enlazan entre sí, sino que lo hacen con los versos correspondientes del terceto siguiente, en forma que quedan en disposición correlativa en cada semiestrofa.

Ejemplo:

	Esquema	
Nuestras vidas son los ríos	a 8	
que van a dar en la mar	b 8	
que es el morir:	c 4	(compensación)
allí van los señoríos	a 8	
derechos a se acabar	b 8	
y consumir;	c 4;	(compensación)
allí los ríos caudales,	d 8	
allí los otros, medianos	e 8	
y más chicos,	f 4	
allegados son iguales:	d 8	
los que viven por sus manos	e 8	
y los ricos.	f 4	

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre,* estrofa 3)

242 Véase D. C. Clarke, *The fifteenth century copla de pie quebrado,* HR, X, 1942, págs. 340-343.

Resumen histórico: Los más tempranos testimonios de la estrofa de doce versos en España se encuentran en el *Cancionero de Baena*, que ofrece quince ejemplos en nueve variantes[243]. Cuatro de ellas desde su principio no tienen importancia en la historia de su origen, por su composición asimétrica (5 + 7, 7 + 5, 3 × 4). Las demás variantes tampoco tienen en común más que la disposición simétrica con la forma posterior y afortunada de la estrofa de doce versos. Con una sola excepción, que muestra tres rimas, todas las demás tienen dos, y ninguna los versos de pie quebrado que al final de cada terceto son característicos de la estrofa manriqueña. El tipo *a*a*b* *a*a*b* *b*b*a* *b*b*a*[244] que con seis ejemplos prevalece en el *Cancionero de Baena*, muestra un manifiesto carácter arcaico. Dejando aparte el cambio del orden de las rimas en la segunda mitad de la estrofa, es idéntico a una de las formas más primitivas de la lírica románica, la *copla caudata* o *rhythmus tripertitus caudatus*[245]. Con la disposición 4 4 8 4 4 8, etc. forma una modalidad inversa de la copla de pie quebrado en la estrofa manriqueña (8 8 4 8 8 4, etc.). El tipo más desarrollado que coloca el verso de pie quebrado en medio de los tercetos (a*a*b a*a*b a*a*b a*a*b), se realiza consecuentemente sólo en tres ejemplos[246].

El origen de los tipos de las estrofas de doce versos resulta difícil de explicar, porque el principio de la *copla caudata* está divulgado en todas las literaturas románicas de la Edad Media. Sorprenden, no obstante, algunas correspondencias en pormenores con la poesía francesa[247].

---

243 Véase el conjunto de los distintos tipos (en referencias de citas) en Le Gentil, *Formes*, pág. 93.

244 N.os 99, 100, 101, 506, 510, 513.

245 Sobre el concepto y procedencia de la estrofa caudata *(strophe couée)*, en Jeanroy, *Origines*, págs. 364 y sigs.

246 *Canc. de Baena*, n.os 327, 328, 463. Los textos correspondientes a las cifras mencionadas aparecen en la edición de Ochoa y Pidal (1851) como estrofas de ocho versos, y hay que dividirlas en la forma conveniente.

247 Comp. Le Gentil, *Formes*, pág. 93.

La estrofa manriqueña se distingue de las estrofas de doce versos del *Cancionero de Baena* por dos innovaciones esenciales.

1.º Aumenta el número de rimas a seis.

2.º Coloca el verso de pie quebrado al final de cada terceto.

Con la combinación simultánea de estas dos modalidades resulta una estrofa nueva y de efectos originales. No hay modelo correspondiente dentro ni fuera de España, si bien existen formas semejantes que acaso pudieran considerarse como antecedentes.

T. Navarro aboga por considerar que fue resultado de una evolución puramente española, y tiene a la estrofa manriqueña como una «reelaboración» de las sextillas (autónomas) aa*b* aa*b*, cc*d* cc*d*, etc., de los *Gozos de Santa María* del Arcipreste de Hita (33-43) [248]. Si se considera que en principio bastaba con la sugerencia que para el poeta ofrecía esta modalidad, la hipótesis de T. Navarro satisface porque explica la colocación de los versos de pie quebrado, nueva en la estrofa manriqueña y que es su principal problema. El cambio de aa*b* en a*b*c no plantea ningún problema especial en una época en que el aumento de las rimas es un criterio propio de la poesía española. La debilidad de esta tesis estriba en que se funda en una reducida base, pues el tipo de sextilla en cuestión se documentó, según mis noticias, una sola vez antes de mediados del siglo XV, en la cita alegada por T. Navarro.

Le Gentil, en cambio, que supone el influjo francés como decisivo en el desarrollo de la estrofa manriqueña, puede referirse a un material notablemente más rico y más cercano a los hechos [249]. El tipo de estrofa de doce versos aa*b* aa*b* aa*b* aa*b* que él toma por la forma primitiva, como T. Navarro, no es un caso aislado en Francia, sino que es la estrofa característica del *lai* en el siglo XV, y por consiguiente de gran uso. Esta tesis, ampliamente fundamentada, recibe además un importante apoyo en paralelos de carácter temático. Por mezcla con la *complainte,*

---

248 Comp. *Métrica*, pág. 113, nota 19.

249 *Formes*, págs. 95-100.

la estrofa de doce versos se había convertido en Francia en la forma más conveniente para la poesía elegiaca y de quejas.

Sería coincidencia demasiado casual que el primer testimonio español de un nuevo tipo de estrofa de doce versos fuese una *complainte d'amour* (la de Mena, que se cita en seguida), y que la poesía que hizo famosa la estrofa manriqueña fuera una elegía.

Se considera a Juan de Mena (1411-1456) como inventor de la nueva forma de estrofa de doce versos. Hacia mediados del siglo XV ofrece acaso el primer ejemplo en la poesía n.º 34 del *Cancionero siglo XV* («El fuego más engañoso»). El nuevo tipo se divulgó rápidamente convirtiéndose en la forma predominante de la copla de pie quebrado, como lo muestran Álvarez Gato, Guevara, Tapia y otros, sin que por eso se arrinconasen por completo las formas más antiguas de las estrofas de doce versos del *Cancionero de Baena,* que Juan del Encina (1468-1529), debido a su predilección por las formas arcaizantes, aún recoge; sólo el tipo 4 4 8 4 4 8, etc. desapareció por completo hacia mediados de siglo. El nuevo tipo debe su fama y su larga persistencia al hecho de que Jorge Manrique (1440-1479) lo usó en las conocidas *Coplas por la muerte de su padre,* de donde deriva la denominación de estrofa manriqueña.

Muy a principios del siglo XVI el *Cancionero General* con las ciento cincuenta estrofas manriqueñas del *Diálogo entre la miseria humana y el consuelo* de Francisco de Castilla[250] y una poesía de dimensiones semejantes de Ximénez de Urrea[251] muestran el uso más amplio de esta forma de estrofa. Mientras la poesía autóctona de pies quebrados disminuyó por el uso de las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos procedentes de Italia, la estrofa manriqueña logró mantenerse mejor. No obstante, el sentido de su unidad estrófica va perdiéndose paulatinamente en favor de las semiestrofas, que ganan autonomía, y pasan a ser estrofas simétricas de seis versos, y sólo en recuerdo de la primitiva unidad se presentan siempre emparejadas. En

250 II, págs. 389 y sigs. (Apéndice n.º 119).

251 *Cancionero* (ed. Villar, Zaragoza, 1878, págs. 58-77).

los tratados de métrica de los Siglos de Oro es el ejemplo de la copla de pie quebrado que más se cita[252]. La cultivan poetas de segundo orden, tales como Jerónimo de Cáncer, Francisco de Trillo y Figueroa, Juan de Horozco y otros.

Por efectos de la *Poética* (1737) de Luzán, la poesía con versos de pie quebrado desapareció casi por completo hacia mediados del siglo XVIII. Luego, en el Romanticismo (Espronceda, Zorrilla, Avellaneda, Arolas, Echeverría, Mármol y otros) experimentó un nuevo florecimiento, en especial, la estrofa manriqueña. Al lado de la forma normal se encuentran otras variantes, en parte antiguas[253].

El Modernismo no adoptó la estrofa manriqueña, y hoy está en olvido.

BIBLIOGRAFÍA: Le Gentil, *Formes*, págs. 92-100 y 195 y sigs. T. Navarro, *Métrica*, págs. 67, 113, 348; *Métrica de las Coplas de Jorge Manrique*, NRFH, XV, 1961, págs. 169-179. D. C. Clarke, *The fifteenth century copla de pie quebrado*, HR, X, 1942, págs. 340-343.

---

252 Sobre el tratamiento de la copla de pie quebrado en las poéticas de los Siglos de Oro, véase Díez Echarri, *Teorías*, págs. 209 y sig. (con referencias de citas).

253 Véase sobre los pormenores T. Navarro, *Métrica*, pág. 348 y nota 12.

Capítulo III

FORMAS DE COMPOSICIÓN FIJA

NOTAS PRELIMINARES

Entendemos por formas de composición fija poesías que se constituyen unas veces en estrofas y otras veces en combinaciones que no llegan a tales, y que siguen una estructura establecida, determinada originariamente por una melodía. A diferencia de las estrofas abiertas, estas composiciones no pueden determinarse suficientemente por el número de los versos. En lo que respecta a la procedencia, se trata de poesías cantadas, especialmente canciones de baile, cuya interpretación se repartía entre el cantor y el coro. Conforme a las condiciones de esta interpretación y a las normas de la música medieval, las formas de combinación fija muestran la siguiente constitución básica[1]:

Estribillo	*Mudanzas*		*Vuelta*	*Estribillo*
AA	b	b	b a	AA
$\alpha\beta$	γ	γ	α β	$\alpha\beta$
	I° pie	II° pie		
represa	fronte		cauda, sirima	represa
	estrofa, copla			
coro	cantor			coro

[1] Sobre la interpretación de este paradigma, que quiere familiarizar al lector con la terminología, véase más adelante la forma de estribote. Esquema, según Le Gentil, *Formes*, pág. 212.

En su desarrollo progresivo, tanto musical como métrico, este esquema experimentó numerosas transformaciones, y algunas de ellas de carácter métrico crearon nuevos tipos fundamentales. Por una parte, el estribillo perdió su función originaria cuando la interpretación del canto alterno pasó a ser de una sola voz, y así se prescindió de él; por otro lado, la estrofa misma mantuvo la división característica en tres partes, dos mudanzas rigurosamente simétricas y una vuelta. El estribillo o se colocó como tema al principio de la poesía o se le redujo incluyéndosele en el cuerpo estrófico, o se prescindió por completo de su empleo. Tales cambios de la condición estrófica se presentaron sólo más tarde, y a medida que estas formas se convirtieron en poesía hablada. Tal división en tres partes une el estribote sencillo con la más artística canción petrarquista, mostrándose ambas como formas de un mismo principio estructural, sólo diferenciadas por el grado de desarrollo.

En la métrica española las formas de composición fija pueden dividirse en dos grupos:

A) Formas medievales. A este grupo pertenecen la mencionada forma fundamental y las más cercanas: el villancico y la canción medieval, a las que se puede añadir la glosa y el cosaute.

B) Formas derivadas de la canción renacentista y otras semejantes. Estas se desarrollaron en Italia y se adoptaron en España en el Renacimiento.

FORMAS MEDIEVALES

NOTAS PREVIAS SOBRE TERMINOLOGÍA. — Para el estudio de estas formas en España existe una primera dificultad, porque la terminología no siempre es clara, y muchas veces su aplicación es parcial y sujeta a presupuestos teóricos.

En la Edad Media tales formas no tuvieron ni un nombre fijo ni establecido por mucho tiempo en el léxico usado entonces para la métrica. Formas que son esencialmente iguales se denominaban en los diferentes Cancioneros unas veces cantigas —en Juan Ruiz también cánticas—, otras estribotes o villancicos o can-

ciones. Estos nombres se daban sobre todo en relación con el asunto y la modalidad de su exposición poética. En lo que respecta a la constitución métrica sólo el estribote parece haberse fijado ya en fecha temprana, por lo que en el *Cancionero de Baena* fue usado ocasionalmente para la definición de una forma métrica («desfecha por arte de estribote»)[2]. El uso del término, sin embargo, no se impuso, porque en la conciencia de los poetas presentaba demasiadas afinidades con el carácter grosero de la copla satírica. En las denominaciones de villancico o canción, que aparecen sólo después de mediados del siglo XV, se mezclan también significaciones relativas a la métrica y al asunto.

Frente a esta confusión la investigación moderna logró establecer una mayor claridad en la distinción entre el villancico y la canción; la forma primitiva común de ambos todavía hoy no tiene una denominación uniforme. Según la interpretación de un esquema básico, algunos estudiosos, en sus trabajos sobre teoría y técnica de la investigación, se refieren al zéjel; otros, al *rondeau-virelai;* y su criterio obedece a una determinada teoría sobre el origen de la forma. Como denominación neutral, y apoyándose en la terminología del *Cancionero de*

2 *Canc. de Baena,* n.º 2. Sobre la etimología y semántica de «estribote» véanse: H. R. Lang, *The original meaning of the metrical forms estrabot, strambotto, estribote, strambote,* «Miscellanea Renier», Turín, 1912, páginas 613-617; Le Gentil, *Formes,* págs. 224 y sigs. (con bibliografía en las notas); y Joan Corominas, *Diccionario etimológico de la lengua castellana,* II, Madrid, 1954, en «estrambote». También Santillana parece asociar la idea de una determinada forma métrica con estribote (y serrana), cuando en su conocida *Carta proemio* escribe: «Usó una manera de dezir cantares, así como çénicos, plautinos e terencianos, también en estribotes como en serranas.» Comp. E. J. Webber, *Further observations on Santillana's «dezir cantares»,* HR, XXX, 1962, págs. 87-93. También en Italia *straboto* significaba una manera de cantar, pues el más antiguo *strambotto* (1268) se introduce de este modo: «Se canta supra sonum de straboto.» Comp. P. Toschi, *La questione dello strambotto alla luce di recenti scoperte,* «Lares», XVII, 1951, pág. 87. Alberto M. Cirese, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna,* «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIV, 1967, págs. 1-54.

Baena, se empleará de ahora en adelante el nombre de forma de estribote, sólo en el sentido métrico[3].

FORMA DE ESTRIBOTE. — Entendemos por tal, según expusimos anteriormente, el siguiente esquema métrico:

AA bbba AA ccca AA ddda AA, etc. (AA = estribillo).

Como puede verse, la poesía se inicia con un estribillo, que se repite después de cada estrofa y que indica al mismo tiempo el tema que se trata o se glosa en las estrofas. La estrofa se caracteriza por tener los tres primeros versos monorrimos y el cuarto verso que rima en forma constante en toda la extensión de la poesía, con el estribillo.

Esta organización de elementos métricos puede interpretarse en lo fundamental de dos maneras.

a) Los defensores de la llamada teoría árabe, apoyándose en el esquema métrico, afirman la identidad de la forma de estribote con la característica del zéjel árabe. En efecto, el zéjel comienza con un tema inicial *(matla)* que se correspondería con el estribillo. Verdad es que no se puede comprobar que la *matla* se repitiera después de cada estrofa al modo del estribillo románico, porque faltan melodías antiguas y auténticas del zéjel. Por la misma razón se discute la articulación musical de la estrofa zejelesca. En vista de que en la poesía cantada era lo más frecuente coordinar simétricamente el esquema métrico y musical, puede suponerse que los tres versos monorrimos *(simt)* se articulaban entre sí en lo que respecta a la música y por consiguiente también en cuanto a su entidad poética, mientras que el cuarto verso *(kufl)* recogería la melodía del tema inicial. La disposición del zéjel se presenta, por tanto, de esta manera:

matla	simt	kufl	(¿matla?)	
AA	bbb	a	(AA)	ccca, etc.
estribillo	mudanzas	vuelta		

[3] Comp. Lang, *Formas*, pág. 514.

b) Otros investigadores que no parten de la tesis árabe, especialmente los musicólogos, explican la supuesta forma del zéjel en la poesía románica medieval, como un tipo de *rondeau-virelai*. De este tipo, que puede derivarse de fundamentos románicos, se conservan melodías antiguas, y de su disposición musical resulta la siguiente interpretación:

Estribillo	*1.ª mud.*	*2.ª mud.*	*Vuelta*	*Estribillo*
AA	b	b	ba	AA
$\alpha\beta$	γ	γ	$\alpha\beta$	$\alpha\beta$

La repetición del estribillo se documenta expresamente, a diferencia de lo que ocurre con el zéjel árabe. De esta manera consta con seguridad que la vuelta tiene aquí la función de anunciar el estribillo. Esto se realiza de dos maneras: a) en la métrica mediante el enlace de la rima entre el último verso de la vuelta con el estribillo; b) en la música porque la vuelta reproduce la melodía total del estribillo. Del esquema puede deducirse que la continuidad métrica bbb del tipo *rondeau-virelai* se enlaza musicalmente (y por tanto en su estructura) en dos partes en oposición: primera y segunda mudanza. Una está formada por los dos primeros versos (b:b); y la otra, por el tercero de estos versos monorrimos, que pertenece a la conclusión de la estrofa o sirima (ba). En lo que respecta a la música, este verso tercero tiene la melodía de la primera parte del estribillo (a) y en cuanto a la métrica realiza el enlace con las mudanzas (o dos versos primeros) mediante el uso del mismo elemento de rima (b). De esta manera se origina una asimetría entre la disposición métrica y la musical, característica de la forma de estribote y del villancico. Estas diferencias en la estructura poético-musical frente al zéjel hacen parecer dudoso derivar las formas románicas de las árabes.

Las formas españolas son libres en cuanto al uso de cualquier clase de verso. Prevalecen los octosílabos y los hexasílabos, pero se encuentran también eneasílabos, decasílabos y el alejandrino. No es raro hallar fluctuaciones silábicas, especialmente en los estribillos.

Ejemplo:

	Esquema
Dicen que me case yo;	A
no quiero marido, no.	A
Más quiero vivir segura	b
n'esta sierra a mi soltura,	b
que no estar en ventura	b
si casaré bien o no.	a
Dicen que me case yo;	A
no quiero marido, no.	A

(Gil Vicente)

La forma de estribote no está limitada a determinados asuntos. Se encuentra en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio, y también se emplea en Castilla, de donde se adopta como modelo para formas de poesía religiosa. En la mayoría de los casos, sin embargo, contiene asuntos amorosos. Con el nombre de «estribote» trata de asuntos satírico-populares hasta mediados del siglo XV. Hasta su confluencia posterior con el villancico (como se dirá en su estudio) se consideraba sobre todo como forma popular. En las obras de los poetas cultos de los Cancioneros sólo aparece, por tanto, aisladamente; en el *Cancionero musical*, en cambio, se presenta en notable número.

Resumen histórico: Las cuestiones de origen plantean muchos problemas aún no resueltos y que están en plena discusión. Este manual puede ofrecer tan sólo el acceso a la bibliografía y orientar en lo que es una cuestión de muchos matices y siempre hipotética. La discusión más detenida ha de reservarse a las investigaciones especiales.

La parte árabe del problema tiene que partir de la muguasaja. La inventó, según el testimonio uniforme de varios escritores árabes, en la segunda mitad del siglo IX un poeta de Cabra, llamado unas veces Muhammad ibn Malmud, otras Muqaddam ibn Muafa. Las más antiguas muguasajas encontradas hasta

ahora proceden del siglo X y principios del XI, y su forma básica es:

AA bbbaa cccaa, etc.

El número de estrofas se limita entre 5 y 7. El idioma de la muguasaja es normalmente el árabe clásico; no obstante, el remate final de toda la poesía, la llamada jarcha, aparece como forma regular en un árabe vulgar, sin flexión, o en una lengua mixta arábigo-románica o en un habla totalmente románica. Cabe, por tanto, que el inventor de la muguasaja haya ya usado jarchas románicas.

Según el testimonio uniforme, aunque posterior, de Ibn Bassam de Santarem en Portugal y del egipcio Ibn Sana al-Mulk (ambos del siglo XII) la jarcha debe escribirse antes que la muguasaja, puesto que el conjunto de la poesía se crea sobre ella [4]. Los escritores árabes no hacen referencia exacta de cómo hay que imaginarse esta existencia anterior de las jarchas frente a las muguasajas; la práctica, en cambio, muestra que en muchos casos la jarcha se adaptó de otro poeta, a modo de una cita, e incluso hubo una especie de jarchas vagabundas que aparecen en uno y otro poema. En otros casos el autor de una muguasaja compondría él mismo una jarcha para determinada ocasión o bastaría una ya existente para acomodarla al caso de su poesía. Las jarchas resultan extrañas en el marco de la lírica árabe por ser canciones de amigo, y pueden considerarse en último término como restos, o reflejos al menos, de una poesía románica autóctona. Si ocurrió que fue una lírica románica autóctona lo que indujo a los árabes a inventar la muguasaja, es aún una hipótesis de trabajo, si bien es notable el hecho de que la nueva forma árabe apareció precisamente en Andalucía. En especial, no existe ninguna relación evidente

[4] La importante cita de Ibn Bassam se menciona junto con las interpretaciones dadas hasta nuestros días (en el texto original, con traducción alemana), en la cuidadosa investigación de K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Harğas...*, ob. cit., págs. 179 y sigs. También trae las interpretaciones de Ribera y Nykl, R. Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusíes*, BRAE, XXXI, 1951, pág. 196, nota 1.

entre las jarchas románicas, que en su mayoría aparecen en formas semejantes a la seguidilla y la redondilla, y las estrofas características de la muguasaja y el zéjel. Por otro lado existen también posibilidades de derivar la muguasaja de formas clásicas árabes, que son también hipótesis, aunque más naturales [5].

Lo que se expuso sobre la muguasaja, vale también en analogía para su variante más reciente, el zéjel. En gran número se encuentran por primera vez en el *Diwan* (hacia 1152) de Ibn Quzman. El zéjel se distingue esencialmente de la muguasaja por los siguientes puntos:

1.º Se escribe enteramente en árabe vulgar.

2.º Su más primitiva forma estrófica aparece frente a la estrofa de la muguasaja reducida a un verso de vuelta: AA bbba, etcétera (estrofa zejelesca).

3.º El número de las estrofas no se limita a siete.

4.º No tiene, por lo general, jarcha.

Frente a la teoría árabe, bastante cohesiva y defendida especialmente por la investigación española, existe un gran número de intentos por derivar esta estrofa desde formas medievales litúrgicas o profanas de primitivas formas románicas [6]. Aun considerando, de acuerdo con la teoría árabe, la prioridad temporal de las formas árabes, y que a su expansión se puede hallar fundamento histórico, no debe olvidarse que la forma en cuestión, en tanto que se usa en poesías románicas «se laisse rattacher sans effort aux formes les plus primitives de la poésie latine, religieuse ou profane» [7]. Sobre todo, aún no se ha comprobado que las formas árabes y románicas en cuestión, además de la apariencia exterior de su esquema, sean idénticas en su configuración estructural.

---

[5] Véase E. García Gómez, *La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica*, «Al-Andalus», XXI, 1956, págs. 303-338.

[6] Una investigación crítica y compendiada sobre este complejo de cuestiones y problemas ofrece, con rica bibliografía, Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, París, 1954.

[7] A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, I, París, 1934, pág. 47 (véase también Jeanroy, *Origines*, 3.ª parte, cap. II).

Antes se hicieron algunas referencias a la divulgación de la forma del estribote en España. En la poesía románica aparece por primera vez en la Península Ibérica en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio, y en la poesía castellana en el Arcipreste de Hita. Después de obtener desde mediados del siglo XV hasta el siglo XVI alguna estimación como forma tradicional y de condición popular, se la encuentra luego sólo en testimonios muy esporádicos [8].

BIBLIOGRAFÍA: Sobre las distintas teorías de origen (árabe, románica, litúrgica, musical y de danza) véase la orientación en conjunto con bibliografía en P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, «Collection Portugaise», IX, París, 1954 (Bibliografía: páginas 251-265); *Formes*, págs. 209-243. Sobre el estado actual de la investigación acerca de las jarchas informa en conjunto Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Harǧas und ihre Deutungen*, Anejo CI de ZRPh, Tübingen, 1960. De la bibliografía especial indicada en esta obra citaremos los dos artículos fundamentales: Dámaso Alonso, *Cancioncillas 'de amigo' mozárabes*, RFE, XXXIII, 1949, págs. 297-349, y R. Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar*, BRAE, XXXI, 1951, págs. 187-270. Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965. (Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de cuarenta y tres muguasajas andaluzas.)

EL VILLANCICO. — El villancico es una poesía estrófica de composición fija, pero de variable forma métrica, de manera que autores, épocas y las colecciones de poesía prefieren una u otra. Los elementos de su composición (tal como ocurre con el estribote y la canción) son un estribillo inicial (llamado cabeza, villancico, letra de invención o tema) y la estrofa dividida en tres partes, dispuesta en dos mudanzas rigurosamente simétricas y una vuelta.

---

[8] Referencias de citas en T. Navarro, *Métrica*, págs. 146 y sigs.

Ejemplo:

		Esquema
Más vale trocar	cabeza	A (suelto)
Placer por dolores,		B
Qu'estar sin amores.		B
Donde es gradecido	1.ª mudanza	c
Es dulce morir;		d
Vivir en olvido	2.ª mudanza	c
Aquel no es vivir.		d;
Mejor es sufrir	verso de enlace	d (que establece el enlace
Passión y dolores,	vuelta	b con la cabeza)
Qu'estar sin amores.	represa	B

(Juan del Encina, *Ant.*, V, 252)

En el villancico de rigurosa construcción, la cabeza consta de dos, tres o cuatro versos, que suelen tomarse de la poesía popular, o la imitan. Su repetición después de cada estrofa al modo de un estribillo auténtico, dependía en primer lugar de la manera de interpretación. La repetición puede considerarse como poco probable en el caso de que la vuelta recogiese ya partes esenciales de la cabeza (represa, como ocurre en el anterior ejemplo). En los demás casos puede que se repitiese, pero sólo parece seguro en los villancicos destinados al canto alterno de coro y cantor (como los litúrgicos), pues si el canto era único (tanto en la polifonía como en la interpretación de un solista) el efecto producido sería molesto. En los poetas cultos la cabeza les sirve de indicación inicial que brevemente apunta el asunto y la condición de toda la poesía, y que luego se amplía en las estrofas siguientes en forma semejante al «texto» de la glosa[9].

Las dos mudanzas forman casi sin excepción una redondilla (cdcd o cddc), con rimas independientes de la cabeza, y se separan de la vuelta mediante un corte de sentido.

[9] Comp. Carvallo en el *Cisne de Apolo* (1602): «Estos [pies = estrofas] son como comento dellas [de las cabezas], porque les sirven de explanación, o de dilatación o interpretación.» *Diálogo* II, § IX.

La vuelta se corresponde en extensión con la cabeza. El primer verso recoge la rima de las mudanzas que inmediatamente le preceden en tanto que los demás versos, por lo menos el último, se enlazan mediante la rima con la cabeza. El enlace puede ocurrir mediante la rima usual, pero a veces se repiten una o dos palabras enteras de las que constituyen la rima de la cabeza, y otras muchas veces se recogen íntegros o con leves variaciones el último o los dos últimos versos de ella.

El villancico se distingue de la forma de estribote por la redondilla de sus mudanzas; y de la canción, por renunciar a la completa correspondencia entre las rimas de la vuelta y la cabeza.

Las clases de verso habituales del villancico son el octosílabo o el hexasílabo. En el caso de que la cabeza tenga tres versos, el de en medio es muchas veces un verso de pie quebrado. En las cabezas aparecen ocasionalmente otras clases de versos, a veces fluctuantes.

En cuanto al asunto de la poesía, en el villancico no existe limitación estrecha, aunque puede decirse que los más comunes pertenecen a la poesía amorosa tradicional o popular, y a las canciones religiosas, en especial sobre la fiesta de la Natividad (villancicos de Navidad).

Resumen histórico: Al modo de *cantiga de vilhão, pastourelle, villanelle* y serranilla, la palabra villancico pudo ser de origen castellano, y destinada a señalar la condición popular y rústica (auténtica o fingida) de la poesía de este nombre. Según el testimonio de los primeros ejemplos, con la palabra villancico parece haberse designado al principio solamente el estribillo [10], y sólo hacia fines del siglo XV se aplicó a toda la poesía como denominación de la forma en conjunto. La palabra aparece por primera vez en el Marqués de Santillana (1398-1458) como título de una poesía con varios estribillos, sin que tuviese nada que

10 Así en Juan del Encina, *Arte de poesía castellana,* 1496 (*Cancionero,* ed. cit., cap. VII); *Ant.,* IV, pág. 42.

ver con la estricta forma del villancico [11]. Como término métrico aún no se conoce en los *Cancioneros de Baena* y *de Palacio*, que usan las denominaciones de cantigas y canción para la misma forma. Sólo en el *Cancionero General* (1511), se impuso generalizándose con este significado [12].

En lo que respecta a la cuestión de origen existe conformidad en la investigación actual en cuanto que se considera al villancico casi unánimemente como evolución métrica de la forma de estribote (zéjel). El siguiente esquema sirve para ilustrarlo:

	Estribillo		*1.ª mud.*	*2.ª mud.*	*Vuelta*		*Estribillo*	
Forma de estribote.		AA	b	b	ba			AA
Estructura musical.	α	β	γ	γ	α	β	α	β
Villancico I	A	BB	cd	cd	d	bb	A	BB*
Villancico II...	AB	AB	cd	cd	de	ed	AB	AB**

(* Cabeza de tres versos)
(** Cabeza de cuatro versos)

El modo e influjo de este desarrollo representa un complejo problema en discusión, que por ser en gran parte hipotético no resulta adecuado para este manual, y del mismo se hallará información en la bibliografía.

Siguiendo la cronología de los testimonios se encuentran primero los villancicos con cabeza de cuatro versos y vuelta de la misma extensión. A este tipo pertenecen unos veinte ejemplos del *Cancionero de Baena* y los ejemplos poco numerosos de las demás colecciones antiguas, tales como el *Cancionero de Stúñiga* y el *de Palacio* [13].

---

11 *Villancico a unas tres fijas suyas, Canc. siglo XV*, n.º 255. Se desconoce en qué fecha se dio el nombre de villancico a esta poesía.

12 Sobre la historia de la palabra «villancico», véase Le Gentil, *Formes*, págs. 245-247. Un breve resumen de las diferentes definiciones del villancico desde Juan del Encina lo ofrece Mary Paulina St. Amour, *A study of the villancico up to Lope de Vega*, Washington, D. C. (tesis doctoral), 1940, págs. 1-4.

13 Pormenores y referencias de citas en T. Navarro, *Métrica*, páginas 150-154.

M. Pidal defiende la procedencia y desarrollo castellanos del villancico; aunque la teoría no puede comprobarse positivamente, tampoco puede rechazarse por principio. Con todo la afinidad de este tipo con la canción gallego-portuguesa (*cantiga de refram*) en notables coincidencias de constitución, asunto y nombre, sugiere la idea, fundamentada en la historia literaria, de que el villancico recibió un decisivo influjo de la poesía de esta parte occidental [14].

El tipo, en cierto modo clásico, del villancico con tres versos en cabeza, claramente distinto de la forma de estribote y de la canción, ocupa el primer lugar en el *Cancionero General* (1511), y en especial en el *Cancionero siglo XV*, sin arrinconar al otro tipo de cuatro versos. Otra particularidad de tipo más reciente es la represa, que en el *Cancionero de Baena* falta aún por completo, y que en los poetas cultos del *Cancionero musical*, como Santillana y Juan de Mena, se cultivó y divulgó desde mediados del siglo XV. De modelo sirvió acaso la *dansa am refranh* de los provenzales tardíos (tal vez a través de la mediación catalana) [15]. Son poco frecuentes los villancicos con una cabeza de dos versos (p. e., AA bccb ba), mientras que cabezas de siete y más versos se emplearon en el siglo XVII.

A pesar del carácter popular de la cabeza y del estilo llano de la poesía, el villancico es por su procedencia un género aristocrático, «un pastiche littéraire» como dice Le Gentil, y por esto parece que hay que suponer influjos de fuera de Castilla. El que fuese poesía destinada al canto [16] justifica que se reco-

[14] Un breve resumen sobre las más importantes opiniones de los investigadores hasta 1940 (M. Pelayo, Ribera, M. Pidal, Rodrigues Lapa), en M. P. St. Amour, ob. cit., págs. 4 y sigs.

[15] Sobre las relaciones de este tipo más importante del villancico con las formas de canción de baile de la antigua poesía francesa y provenzal, en especial del *virelai*, hay información en los estudios comparativos de Le Gentil, *Formes*, págs. 244-262 (*Le villancico du XV^e siècle*), y *Le virelai et le villancico*, ob. cit.

[16] «El villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado; los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia y para otros propósitos, pero éste sólo para la música», Rengifo, *Arte poética*, ed. 1592, cap. XXIX.

nozca su condición musical frente a la disposición métrica; y es razón para considerar el villancico más en relación con el tipo musical del *virelai* procedente de Francia, que con el zéjel árabe o con primitivas formas románicas de carácter hipotético.

El villancico tuvo su época de florecimiento y su más amplia divulgación en el siglo XVI. En lugar de muchos nombres citaremos sólo dos representativos, los de Juan del Encina [17] y de Santa Teresa. Gil Vicente lo introdujo en la poesía dramática como intermedio lírico. Montemayor y G. Gil Polo lo usaron en sus libros pastoriles. En el siglo XVII sigue siendo estimado, aunque el llamado tipo clásico, tal como lo cultivaron ocasionalmente Cervantes [18], Lope de Vega [19] entre otros, cede ante las múltiples variantes de que Góngora y Juana Inés de la Cruz ofrecen ejemplos. El frecuente cambio en la proporción entre las distintas partes de la poesía (fuerte reducción o ampliación de la cabeza, renuncia del característico verso de enlace) conducen a la descomposición de la forma del villancico. Los villancicos religiosos, especialmente los de Navidad favorecidos por la música, quedaron en uso hasta entrado el siglo XVIII. Desde principios del siglo XVIII aproximadamente el villancico profano perdió importancia, si bien se encuentra aún aisladamente en forma más o menos rigurosa en Arriaza, Arjona, Espronceda, J. R. Jiménez, García Lorca, Alberti y otros.

Desde el siglo XVI, el villancico, que acaso recordase el antiguo «estribote» (muchas veces sin cabeza o con cabeza reducida), es una de las formas más habituales de las letrillas, género, casi siempre, satírico y burlesco. Ejemplos famosos son «Ande yo caliente» [20] de Góngora y «Poderoso caballero» [21] de Quevedo; las dos siguen el esquema AA bccb baA (A).

BIBLIOGRAFÍA: A. Geiger, *Bausteine zur Geschichte des iberischen vulgären Villancico*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 4.º año, 1921, pági-

[17] Véase *Ant.*, V, págs. 238 y sigs.

[18] *La Galatea*, libro II: «En los estados del amor» (CC, I, pág. 92).

[19] *Fuente Ovejuna*, vs. 1293-95 y 1323-29; 1687 y sigs.

[20] BAE, XXXII, pág. 494.

[21] BAE, LXIX, págs. 93-94.

nas 65-93 (informa en un conjunto histórico, especialmente sobre el aspecto musical). P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes,* París, 1954. A. Zamora Vicente, *Villancicos mozárabes,* en «La Nación», Buenos Aires, 21 oct. 1951. Le Gentil, *Formes· Le villancico du XV^e siècle,* págs. 244-262. Isabel Pope, *Musical and metrical form of the Villancico. Notes on its development and its rôle in music and literature in the 15th century,* «Annales musicologiques», II, París, 1954, páginas 189-214 (se ocupa en especial del aspecto histórico de la música; con bibliografía). Daniel Devoto, *Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes: Les villancicos,* «Annales musicologiques», IV, París, 1956, págs. 96 y sigs. M. Rodrigues Lapa, *O vilancico galego nos séculos XVII e XVIII,* Lisboa, 1936. Mary Paulina St. Amour, *A study of the villancico up to Lope de Vega: its evolution from profane to sacred themes, and specifically to the Christmas Carol,* tesis doctoral, Washington, 1940.

LA CANCIÓN MEDIEVAL. — La canción medieval (canción trovadoresca en la terminología moderna) tiene en común con las poesías de combinación fija, anteriormente explicadas, la estructura musical y, por consiguiente, la disposición en un tema inicial y una estrofa dividida en tres partes, que consta de dos mudanzas simétricas y una vuelta. Su característica formal se fundamenta en un perfecto paralelismo entre el desarrollo musical y el esquema de rimas. Ejemplo de su constitución paralela:

		Esquema	Melodía
Tema	*Sabe Dios quánto porfío*	a	α
	por vos poder desamar;	b	
	mas no me puedo tirar	b	
	de ser más vuestro que mío.	a	
1.ª mudanza	Por vos fallar tan ingrata	c	β
	y contra de mi plazer,	d	
2.ª mudanza	querría non vos querer,	d	β
	pues esto solo me mata.	c	
Vuelta	Pero soy tornado río,	a	α
	que no me puedo tornar	b	
	aunque quiero, nin *tirar*	b	
	de ser vuestro más que mío.	a	

(Gómez Manrique, *Canc. siglo XV,* n.º 332)

El tema inicial se forma, por lo general, con una redondilla (abba o abab). También puede ser más corto o más largo (tres, cinco o seis versos). En la mayoría de los casos contiene un tópico del amor cortesano que se interpreta en los versos siguientes.

Las dos mudanzas se forman casi sin excepción de una redondilla con rimas propias, las cuales son diferentes de las de la cabeza. El final de las mudanzas se marca mediante una pausa interna que corta el sentido.

La vuelta tiene la misma extensión, los mismos elementos y disposición de las rimas que el tema inicial, y esto es la característica básica de la canción. Las excepciones, en especial la existencia de un verso de enlace que ocasionalmente se encuentra, se explican por el influjo del villancico. Además de la habitual correspondencia en las rimas, la vuelta puede adoptar también palabras de la rima o versos del tema inicial, como ocurre en el ejemplo citado anteriormente. El verso de la canción es octosílabo o hexasílabo. Muy a menudo, especialmente en su época de florecimiento, consta solamente de la cabeza y una sola estrofa; cuando la cabeza tiene cuatro versos, su canción se presenta como una serie de tres redondillas, de las cuales se corresponden en las rimas, según se vio, la primera y la última, mientras que la de en medio queda independiente. Cuando se construye como poesía de varias estrofas, las mudanzas cambian cada vez sus elementos de rima, mientras que todas las vueltas tienen el enlace obligatorio de las rimas con la cabeza: abba: cdcd: abba || efef: abba || ghgh: abba, etc.

La mayoría de las canciones trata de los temas más comunes del amor cortesano; sirve también para los temas religiosos y se adorna con elementos populares cuando se usa como forma métrica de las serranillas[22].

---

[22] La serrana o serranilla puede considerarse como la pareja castellana de la *pastourelle* (véase la tesis doctoral de J. David Danielson, *Pastorelas and serranillas 1130-1150: A genre study*, Michigan, 1960, que no me ha sido accesible). En una y otra se describe en estrofas dialogadas el encuentro de dos personas de desigual estado social (caballero - hija de campesinos o montañeses, y casos semejantes). Como

Resumen histórico: Como denominación de la forma poética que acabamos de explicar, la palabra «canción» es una innovación de la segunda mitad del siglo XV, surgida por la necesidad de distinguir las diferencias progresivas de las poesías de combinación fija. La antigua denominación gallega de «cantiga», aún en uso en el *Cancionero de Baena*, desaparece precisamente por su antigüedad. En las denominaciones de los Cancioneros siguientes se sustituye por la de villancico o canción, según la combinación y el asunto de la poesía.

No obstante, ya dos siglos antes de que se pusiese en uso la nueva denominación, la forma correspondiente (con excepción de algún pormenor) puede documentarse en ejemplos esporádicos en la Península Ibérica; así en el siglo XIII en varias partes de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio[23], en la primera mitad del siglo XIV, en lengua poética cancioneril de Alfonso XI[24]; a fines del mismo siglo en el *Rimado de Palacio* de López de Ayala[25], y finalmente, a principios del siglo XV en algunas poesías de Villasandino en el *Cancionero de Baena*[26]. La canción se divulgó, sobre todo, por obra de Santillana, Juan de Mena y sus seguidores.

Estos hechos pueden interpretarse de varias maneras. T. Navarro insiste en la antigüedad y en la continuidad de la forma de la canción en la Península Ibérica. Parece que de esto quiere considerar al *virelai* francés y a las danzas provenzales de los siglos XIV y XV (muchas veces idénticas a la forma de la canción) como «repercusión» de los modelos gallegos y castellanos. Su argumento más fuerte es la circunstancia de «que la *dansa*

---

verso se usan el hexasílabo y el octosílabo; la forma métrica puede ser el romance o el villancico. Desde que la serranilla se convirtió en género cortesano por obra de Santillana, se escribió también en forma de canción. Como muestra del género puede considerarse la conocida *Serranilla de la Finojosa* de Santillana.

23 N.os 18, 31.

24 «Em un tiempo cogi flores», *Ant.*, IV, pág. 113.

25 Así en «La tu noble esperança» (abba cdcd abba), BAE, LVII, página 454.

26 N.os 15, 20, 43. Véanse las referencias de citas completas en T. Navarro, *Métrica*, págs. 117 y sigs.

ordinariamente y con frecuencia el *virelai* se compusieran, no en los versos más corrientes en provenzal y francés, sino en metro octosílabo, como la canción castellana»[27].

Sin embargo, con el mismo derecho los testimonios, muy aislados hasta mediados del siglo XV, de la forma rigurosa de la canción pueden considerarse acaso como resultados fortuitos de la cantiga, que es muy variable; su repentino incremento por obra de poetas cultos como Santillana y Juan de Mena se explicaría como influjo de los provenzales tardíos. Esto vale en especial para las canciones con represa, que tendrían su modelo en las *dansas* provenzales[28].

La época del florecimiento de la canción no pasa apenas más allá del primer decenio del siglo XVI. Se documenta especialmente en el *Cancionero General* y en el *musical* de los siglos XV y XVI. El villancico, que se estimaba más, y las nuevas formas poéticas italianas, la arrinconaron. De todos modos muchos poetas conocidos recurrieron con más o menos frecuencia a ella, tales como Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Castillejo, Montemayor, Gil Polo y San Juan de la Cruz. Hacia fines del siglo desapareció casi por completo de la poesía profana; en la poesía religiosa, en cambio, se encuentra aún con bastante frecuencia, especialmente como canción dialogada en los coloquios pastoriles de López de Úbeda, Pedro de Padilla, Alonso de Ledesma y otros[29].

Rubén Darío, que mostró especial interés por la versificación medieval[30], volvió a la canción, olvidada desde hacía mucho, en dos poesías de las *Prosas profanas* (1896)[31]. González Prada siguió sus pasos en *Minúsculas* (1901).

---

[27] *Métrica*, pág. 119, nota 26.

[28] Sobre la cuestión de las relaciones entre canción, *virelai* y *dansa*, véase Le Gentil, *La canción du XV^e siècle*, en *Formes*, págs. 263-290.

[29] Ejemplos, en el *Romancero sagrado*, BAE, XXXV.

[30] Véase P. Henríquez Ureña, *Rubén Darío y el siglo XV*, RHi, L, 1920, páginas 324-327; *Estudios*, págs. 369-371; y *El modelo estrófico de los layes, decires y canciones de Rubén Darío*, RFE, XIX, 1932, págs. 421-422.

[31] *Canción (a la manera de Valterra)*: «Amor tu ventana enflora»; y *Que el amor no admite cuerdas reflexiones (a la manera de Santa Fe)*: «Señora, amor es violento», en la parte llamada *Dezires, layes y canciones*.

BIBLIOGRAFÍA: Le Gentil, *Formes*, págs. 263-290 *(La canción du XV[e] siècle)*. T. Navarro, *Métrica*, Índice de estrofas: canción trovadoresca.

LA GLOSA. — La historia literaria de la glosa como forma poética abarca en España desde mediados del siglo XV hasta fines del XVII. Desde el punto de vista de la métrica no puede definirse de una manera uniforme porque no quedó establecida ni en su extensión total ni en un uso de determinadas clases de versos y estrofas. Su función consiste, como dice el nombre, en glosar en estrofas, un texto ajeno ya existente, mediante su interpretación, paráfrasis o amplificación, por lo general, verso por verso.

Cada glosa consta, por tanto, de un tema, al que se llama, por lo general, «texto» y en algunas ocasiones también cabeza, letra o retruécano, y de las distintas estrofas de la interpretación, que constituyen la glosa propiamente dicha [32]. El número de estrofas se rige por el de versos del texto, que se glosan en cada estrofa. La glosa más corta consta, por tanto, de un texto, de un solo verso («mote»). El tipo clásico de la glosa explica un texto de cuatro versos en otras tantas estrofas. No obstante, hubo también tipos de glosas más extensas especialmente en los siglos XV y XVI, en que se interpretaron como tema canciones de doce versos, sonetos, romances largos y otras poesías de semejante extensión. Las famosas *Coplas* de Jorge Manrique se glosaron repetidas veces [33], y un ejemplo de esta glosa de gran extensión nos lo ofrece Montemayor con 160 estrofas.

---

32 Si el texto es una poesía larga o conocida, con frecuencia no se antepone entero, sino sólo mediante una breve alusión. Claro está que también en estos casos es parte íntegra de la glosa.

33 Véase Nellie E. Sánchez Arce, *Las glosas a las 'Coplas' de Jorge Manrique*, «Clavileño», VII, 1956, n.º 40, págs. 45-50; también *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique*, ed. facsímil de A. Pérez Gómez, I (A. de Cervantes, R. de Valdepeñas y J. de Montemayor), Cieza, 1961; II (D. Barahona, F. de Guzmán, J. de Montemayor), ídem, 1961; III (L. Pérez), ídem, 1962; IV (L. de Aranda), ídem, 1962; V (G. Ruiz de Castro, anónimo, G. D. F. N. de C.), ídem, 1962; VI (G. Silvestre y noticias bibliográficas), ídem, 1963.

La clase de verso usual es el octosílabo. Otros metros, como el endecasílabo, se dan sólo aisladamente. La glosa es normalmente isométrica; la combinación de versos plurimétricos se usa sólo cuando el texto o la clase de forma elegida lo exige. En la disposición estrófica la glosa usa siempre la rima consonante.

La forma que prevalece es en los tiempos antiguos la copla castellana, y a mediados del siglo XVI, la copla real y la décima espinela. Además se encuentran, generalmente por el influjo del texto, otras formas, como, por ejemplo, la octava italiana y la lira garcilasiana. Como innovación que ya no pudo imponerse, Calderón introdujo la glosa en forma de romance (con rimas asonantes)[34].

Cada estrofa de la glosa tiene que reproducir en su extensión un mismo número de versos del texto; por lo general, la glosa contiene uno o dos de ellos y, en caso de que el texto sea largo, tres o cuatro. Estos versos del texto se sitúan al final de la estrofa, raras veces al comienzo y sólo ocasionalmente en medio de la estrofa; a veces se reparten en parejas en medio o al final. Cuando se glosa un romance, los versos del texto siempre se citan en parejas. La disposición adoptada para las citas tiene que mantenerse por igual, de manera que pueda obtenerse una lectura completa del texto reuniendo sucesivamente los versos citados en todas las estrofas.

Finalmente hay que hacer una advertencia sobre las leyes internas que dan a la glosa una particularidad especial. En la glosa, la cita del texto tiene que pasar a formar parte del cuerpo estrófico mismo, tanto en lo que respecta al sentido, como a la sintaxis y a la rima, de una manera más perfecta y orgánica que en las demás poesías de estribillo y cita. El contenido de cada estrofa de la glosa viene determinado por la cita del texto, y tiene la exclusiva función de interpretar el sentido abierto u oculto, objetivo o tan solo subjetivo de la parte de la cita del texto o del conjunto. La glosa no tiene

---

[34] Véase BAE, XIV, pág. 74.

que ver con el moderno sentido de la interpretación crítica y literaria; se trata en ella de la recreación poética de ideas ajenas, sin prescindir de las propias y originales. Esto se verifica de una manera despreocupada pero consciente del efecto; y lo prueba, además de las glosas burlescas, las que se hacen con textos litúrgicos que quedan convertidos en poesía amorosa.

Si el texto contiene una imagen o una comparación, la glosa perfecta ha de desarrollarse dentro del sentido que emane de las mismas. Cuanto más aguda y artificiosa se hizo la glosa en el transcurso de su desarrollo, tanto más numerosas y estrechas se hicieron las prescripciones para su creación. Cervantes enumera algunas: «las leyes de la glosa eran demasiadamente estrechas: que no sufrían interrogantes, ni *dijo* ni *diré*, ni hacer nombres de verbos, ni mudar el sentido, con otras ataduras y estrechezas con que van atados los que glosan, como vuesa merced debe de saber» [35].

No obstante, tal casuística, dictada sólo para hacer más artificiosa la composición, se observaría en justas poéticas o en situaciones semejantes, pero no en los casos comunes. En cambio, la inclusión total de las citas fue en todos los tiempos una prescripción obligatoria, y lo mismo vale decir de la rima. Los elementos de la rima del texto se incluyen en forma perfecta en el cuerpo de la estrofa, y por su frecuente repetición determinan esencialmente la disposición de las rimas de cada estrofa [36].

De ahí la importancia decisiva del texto. Además de resultar propio como tema, tiene que poseer las siguientes particularidades:

1.ª Cada verso aislado ha de constituir una idea en sí concluida. Esto no excluye que se glosen también versos encabalgados; antes, por el contrario, los virtuosos de la glosa se sienten

---

[35] *Quijote*, II, cap. XVIII.

[36] Sirva de ejemplo la frecuente disposición de las rimas en el tipo normal de la glosa: ababa cdcdC (C es el verso de cita, que se corresponde en la rima con el sexto y octavo versos).

atraídos especialmente por las dificultades que de esto resultan [37].

2.ª Las rimas del texto han de ser de tal manera que permitan al poeta encontrar luego el suficiente número de rimas para la glosa; y lo más común es que sean cuatro. De ahí que las rimas difíciles sirvan de piedra de toque para probar la técnica consumada del glosador.

3.ª Como dice la denominación de «retruécano», el texto debe contener preferentemente un juego de palabras o de asuntos (en el sentido más amplio); es decir, que ha de prestarse a las interpretaciones artificiosas, aun en textos populares que se glosaron repetidas veces.

De entre el gran número de formas de la glosa, se impone a partir del último cuarto del siglo XVI un tipo con forma casi inflexible, que es el resultado de una evolución de más de cien años y que se puede considerar como el tipo clásico y más corriente. Como texto tiene una redondilla, que se interpreta en cuatro estrofas de diez versos (coplas reales o espinelas) con la cita del texto al final de cada estrofa. La disposición de las rimas se rige según las posibilidades de la estrofa de diez versos que se usa.

Ejemplo:

Nace en el nácar la perla,
En Austria una Margarita,
Y un joyel hay de infinita
Estima donde ponerla.

Cuando el cielo, que el sol dora,
Para formar perlas llueve
Las que en el norte atesora,
Ábrese el nácar y bebe

---

37 Iriarte ofrece en este sentido otra demostración, aunque burlesca, cuando glosa el siguiente texto:

Dos finos amantes, y
capaces entrambos de
comunicarse, ¿por qué
han de estarse siempre así?

(RHi, II, 1895, pág. 75)

Las lágrimas del aurora.
Desta suerte, para hacerla
A Margarita preciosa,
Quiso el cielo componerla
De la manera que hermosa
Nace en el nácar la perla.

Para un joyel rico y solo
Buscaba perlas España,
Y piedras de polo a polo
O en nácares que el mar baña,
O en minas que engendra Apolo.
La fama, que en todo habita,
Le dijo, viendo el joyel,
Que al sol en belleza imita,
Que hallaría para él
En Austria una Margarita.

Austria también pretendía,
Dudosa, informarse della,
Y certificóle un día
Que Margarita tan bella,
Sólo en Felipe cabía.
Luego España solicita
Con tal tercero a tal dama,
Y con su pecho la incita,
Donde hay oro de gran fama,
Y un joyel hay de infinita.

Este joyel español
Se hizo a todos distinto,
Y tan sólo como el sol
Del oro de Carlos Quinto,
Siendo Felipe el crisol.
Deste, para engrandecerla,
Se engasta, adorna y esmalta;
Éste pudo merecerla,
Que ninguna hay de tan alta
Estima donde ponerla.

(Lope de Vega, BAE, XXXVIII, pág. 238)

En el resumen histórico se tratará de cómo cambiaron los asuntos y de su progresiva ampliación, que convirtió a la glosa en forma apropiada para cualquier asunto. En el sentido general, la glosa se caracteriza como poesía de la vida social de la época; no es inmediata, lírica y espontánea, sino reflexiva e intelectual. Y no lo es solamente porque tiene siempre dos autores (el del texto y el glosador), sino también porque cumple su función y finalidad sólo cuando la recibe un tercero, el «público». Este público lo forma unas veces la dama que recibe la declaración de amor de parte del que glosa; otras, los creyentes para los que se interpretan verdades y hechos religiosos; otras, los contemporáneos para los cuales se recuerdan o sugieren hechos gloriosos de la historia nacional; otras, los jueces de las justas poéticas que han de galardonear y celebrar el arte del glosador. Sólo en casos excepcionales la glosa tiene un inmediato carácter lírico; así en Santa Teresa, cuya glosa es un diálogo interno con Dios, que se consume en sí mismo y no necesita el público [38].

Resumen histórico: Varias posibilidades se ofrecen sobre el origen de la glosa. Unas u otras han de resultar más probables según la manera de enfocar en principio el problema de origen de las formas poéticas europeas. La idea fundamental en que se basa la glosa, que es la explicación y paráfrasis de un texto ajeno, es bien común en la Edad Media. El método deductivo de la teología y la filosofía escolástica, de la jurisprudencia y de las artes liberales se basa en las normas de la exégesis que tan características son del pensamiento medieval en el occidente cristiano [39], sin que sea necesario recurrir a los árabes y los judíos.

---

[38] La antología de glosas de Hans Janner, *La glosa en el Siglo de Oro*, Madrid, 1946, con breves comentarios y referencias, permite tener una idea clara de la multiplicidad temática y formal de la glosa.

[39] Sobre el origen religioso de la glosa en Occidente y sus relaciones con ideas platónicas, véase L. Spitzer, *The prologue to the «Lais» of Marie de France and medieval poetics*, «Modern Philology», XLI, 1943-1944, págs. 96-102; en especial págs. 96-97, nota 2.

Algo semejante puede valer también para la organización formal de la glosa. Pertenece a la familia de las canciones de estribillo y cita, aunque como variación culta. Dentro y fuera de España tiene precursores y paralelos más o menos emparejados en formas, como las *chansons de la mal mariée*, las pastorelas, las *dansas* provenzales, el antiguo *rondel* francés, la canción antigua *virelai*, el «estribote» y el villancico. La glosa corta, que parafrasea un mote de un solo verso, puede coincidir perfectamente en la forma con determinados tipos de la canción antigua del villancico tardío. Por cierto, la poesía árabe también conoce formas de la glosa, así el *musammat* y la muguasaja (que de este se deriva) con su variante, el zéjel, que es de gran importancia, como vimos, para la llamada teoría árabe. Sin embargo, estas formas poéticas preceden tanto al origen de la glosa española que apenas puede pensarse en un influjo directo. El influjo indirecto a través de la estrofa del zéjel ni puede excluirse ni comprobarse. Formas emparejadas se encuentran también en la lírica religiosa de los judíos españoles que parafrasearon citas de la Biblia [40], y una composición semejante tampoco es extraña a la poesía cristiana (tropos, secuencias). En vista del nacimiento tardío de la glosa, puede defenderse con razón que procede del desarrollo orgánico de formas simples del estribillo y la rima de estribillo que acaban por contener una cita completa del texto que cambia de estrofa en estrofa en lo que respecta al sentido, sintaxis y técnica de la rima.

Estrechamente unido a la cuestión del origen de la glosa, es el problema de si es representativa de la condición española [41]. En efecto, la glosa, a pesar del común afán de la Edad Media por la exégesis y el comentario divulgatorio, no alcanzó en ninguna literatura moderna una forma tan desarrollada y de tanta importancia como en España. Fuera de España se consideró también como una forma decisivamente española, junto con el romance, y con este sentido fue imitada en el siglo XVII en

---

40 J. M. Millás Vallicrosa, *Poesía sagrada hebraico-española*, 2.ª ed., Madrid, 1948, en especial págs. 30-37.

41 Véase H. Janner, *La glosa española*, RFE, XXVII, 1943, págs. 221 y siguientes.

Francia y en el Romanticismo alemán[42]. Cuando se buscaron razones para este desarrollo especial de la glosa limitado a España, se pudo pensar en la poesía arábigo-andaluza. Las razones de Le Gentil[43] me parecen más adecuadas: parte de que la glosa en su aparición literaria no se presenta aisladamente en el siglo XV, sino que tiene precursores y paralelos en la poesía catalana, provenzal y francesa del Norte, que no dejarían de influir a España. Por consiguiente, la posición especial de la glosa española dentro de las literaturas románicas ocurre sólo en los siglos XVI y XVII, cuando fuera de España había desaparecido el sentido poético de la glosa por influjo del Humanismo y del Renacimiento. El carácter tradicional que es propio del desarrollo de la literatura española conservó la glosa con otras formas poéticas medievales hasta más allá del Renacimiento, y dio el desarrollo señalado hacia una forma fija fundamental, conforme a los progresos de la técnica poética. La indiscutida condición española de la glosa no estriba en sus orígenes, sino en su peculiar desarrollo, característico de España.

En el *Cancionero de Baena* (1445) la glosa no está aún representada como forma poética de empleo consecuente, y con su propio nombre aparece poco después de mediados del siglo XV[44]. La glosa a la poesía «Nunca fue pena mayor» del Duque de Alba, escrita por el Comendador Román a petición de la reina Juana, esposa de Enrique IV (reinó de 1454 a 1474), se considera como el testimonio más antiguo que se conserva[45]; tres poesías colocadas bajo el título de glosas se encuentran en el *Cancionero de Stúñiga*[46]. En los Cancioneros posteriores la glosa aparece con creciente frecuencia. Por primera vez se trata teóricamente en el *Arte poética* de Rengifo[47].

---

42 Referencias de citas en H. Janner, ob. cit., pág. 221.

43 *Formes*, págs. 296-304.

44 T. Navarro, *Métrica*, págs. 125-126, señala formas primitivas y transitorias, como la *Querella de amor* del marqués de Santillana.

45 *Canc. General*, I, pág. 452.

46 Ed. marqués de Fuensanta del Valle y Sancho Rayón, Madrid, 1872, páginas 221, 356 y sig., 385 y sig.

47 Ed. 1592, caps. XXXVI-XXXVIII.

Desde los comienzos existen juntos un tipo largo y otro corto. La forma queda variable durante mucho tiempo. Hasta principios del siglo XVI, su principal asunto es el amor cortesano, de carácter ideal y petrarquista. Este tema se trata unas veces en largas quejas amorosas valiéndose el poeta de esquemas antitéticos y casuísticos, otras veces en forma breve, ingeniosa y humorística. Conforme con las tendencias y modas de cada época, en tiempos de Carlos V se ocupa con preferencia de asuntos religiosos y filosóficos; bajo Felipe II pasan a un primer término asuntos nacionales (glosas de romances). Estas dos orientaciones temáticas acuñaron para la glosa su carácter edificante y culto. A causa de las dificultades de los textos o de su extensión, se necesitó una progresiva ampliación de la forma métrica, y esto condujo hacia 1580 a la decadencia, y luego a la completa desaparición del tipo largo de la glosa.

La glosa corta se mostró más vigorosa. Fiel a los asuntos antiguos persistió especialmente en los libros pastoriles (por primera vez en la *Diana* de Montemayor, ¿1559?). En la segunda mitad del siglo, en las justas poéticas las glosas fueron la poesía preferida, en tiempos en que los pastores de los libros las usaban en la ficción [48]; como un juego de sociedad, fueron muy estimadas y obtuvieron gran divulgación. Al mismo tiempo que se regularizó de manera estricta, amplió su forma métrica en proporción moderada, y se redujo a partir de 1575 esencialmente a la organización que anteriormente hemos llamado tipo normal. Esta nueva forma no está limitada a determinados asuntos: la glosa de los Siglos de Oro continúa unas veces la tradición de la glosa amorosa de los Cancioneros; y otras, es poesía ocasional, en el sentido bueno y malo, adecuada para fiestas religiosas y profanas, y sirve como demostración de una técnica consumada en justas poéticas de Academias. Desde el siglo XV hasta entrado el XVII fue usada tanto por poetas muy conocidos [49]

---

48 Véase H. Janner, ob. cit., pág. 206 y nota 1.

49 Así en Jorge Manrique, J. del Encina, Castillejo, Boscán, Montemayor, Teresa de Jesús, Espinel, Góngora, Calderón y muchos más. Ejemplos y referencias de citas de éstos y otros poetas, en la mencionada antología de glosas de H. Janner.

como por otros de menos renombre. El máximo y más fecundo maestro es Lope de Vega, que elevó a un alto nivel artístico la glosa burlesca, hasta entonces popular y grosera. Precisamente esta modalidad de la glosa en Lope se imitó en repetidas ocasiones, aunque pocas veces de manera lograda. La glosa burlesca fue a dar a menudo en sátira tosca y calumniadora; y esto y el cansancio de la forma condujo hacia mediados del siglo XVII a la rápida desaparición de la poesía glosada. Únicamente en el teatro, donde alcanza un último auge por obra de Calderón, se mantuvo aún hasta fines del siglo XVII y principios del XVIII, y luego dejó de cultivarse casi por completo en la literatura peninsular española. Las pocas glosas de Lobo, Torres Villarroel [50], García de la Huerta [51] e Iriarte no pretenden ser obra de consideración literaria. Las *Décimas* de Lobo sobre una larga serie de títulos de comedias [52] y las *Décimas disparatadas* de Iriarte [53] son improvisaciones divertidas, nacidas como entretenimiento en las tertulias.

En Hispanoamérica, en cambio, la glosa persistió en los siglos XVIII y XIX, y esta perduración no se ha estudiado aún con detenimiento [54]. Un ejemplo, poéticamente impresionante, ofrece en nuestros días el mejicano Alfonso Reyes en *Amapolita morada* (1926) [55]; usa el tipo clásico de la glosa tomando como forma de la estrofa de diez versos la auténtica espinela.

BIBLIOGRAFÍA: Hans Janner, *La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas,* RFE, XXVII, 1943, págs. 181-232; *La glosa en el Siglo de Oro. Una antología,* Madrid, 1946. Le Gentil, *Formes,* págs. 291-304. E. García Gómez, *Sobre el origen de la forma poética llamada glosa,* «Al-Andalus», VI, 1941, págs. 401-410.

---

50 BAE, LXI, pág. 64.

51 BAE, LXI, pág. 238.

52 BAE, LXI, págs. 44 y sigs.

53 BAE, LXIII, págs. 59 y sigs.

54 Indicaciones, en H. Janner, ob. cit., pág. 220; y T. Navarro, *Métrica,* páginas 305-306, 351-352.

55 Reproducida en la antología de glosas de H. Janner, pág. 66.

EL COSAUTE. — El cosaute (llamado cosante hasta hace poco) o canción paralelística es, en cuanto a la métrica, una serie de pareados estróficos (generalmente de versos fluctuantes), que se separan uno del otro mediante un corto estribillo invariable. Como las demás poesías de combinación fija, también tiene una cabeza inicial, que indica el asunto y contiene el estribillo formando parte de la unidad completa. El coro canta el estribillo, mientras que una sola voz entona los pareados. Igual que en Galicia y Portugal, de donde se supone que procede, se usaron para su composición los versos dactílicos con medidas que van desde el heptasílabo hasta el dodecasílabo. Los cosautes castellanos parecen mostrar mayor fluctuación que los portugueses. Más importante y, desde luego más característico que la forma métrica, resulta para el cosaute el desarrollo de la idea temática en movimientos alternos de avance y retroceso; por esta causa cada pareado siguiente recoge otra vez y continúa partes considerables del anterior, bien al pie de la letra o siguiendo el sentido[56]:

Ejemplo:

	Esquema
A aquel árbol que vuelve la foxa	A
algo se le antoxa.	a E (= Estribillo)
Aquel árbol del bel mirar	B
face de maniera flores quiere dar:	B
algo se le antoxa.	a E
Aquel árbol del bel veyer	C
face de maniera quiere florecer:	C
algo se le antoxa.	a E
Face de maniera flores quiere dar:	B
ya se demuestra; salidlas mirar:	B
algo se le antoxa.	a E

[56] Véase Lang, *Formes*, págs. 515-516, y Clarke, *Sketch*, págs. 344-345, sobre las diferentes formas del *lexaprende (dexa-prende)*. Éstas comprenden desde el sencillo enlace de estrofa mediante la repetición de la última palabra de la misma, puesta como principio de la siguiente (en prov. *cobla capfinida)*, hasta las repeticiones extensas en el cosaute.

	Esquema
Face de maniera quiere florecer:	C
ya se demuestra; salidlas a ver:	C
algo se le antoxa.	a E
Ya se demuestra; salidlas mirar.	B
Vengan las damas las fructas cortar:	B
algo se le antoxa.	a E
Ya se demuestra; salidlas a ver;	C
vengan las damas las fructas cortar:	C
algo se le antoxa.	a E

(Diego Hurtado de Mendoza, *Canc. de Palac.*, n.º 16)

Por lo que se refiere al asunto, el cosaute es forma de poesía popular o su imitación, y trata, por lo general, de amores.

Resumen histórico: Cosante fue un error cometido en la lectura de los manuscritos en vez de cosaute, que por su parte remonta al francés *coursault*, nombre de un baile cortesano de los siglos XIV y XV[57]. No obstante, la forma poética que así se denomina es considerablemente más antigua que sus nombres y que sus más tempranos testimonios. A pesar de los problemas que ofrece la cuestión de su origen[58], el cosaute puede considerarse como forma de procedencia popular y muy antigua,

[57] Véase Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957 (*Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad*), págs. 186-191. El error lo introdujo Amador de los Ríos al editar por primera vez el cosaute que se cita arriba como ejemplo. Desde entonces se citó así, porque resulta más común al oído español, y además porque el término moderno de «canción paralelística» no lo caracteriza suficientemente. La denominación correcta cosaute la reservan algunos para el nombre del baile. Sin embargo, las citas recientes vuelven al nombre original cosaute. Comp. T. Navarro, *Métrica*, página 38 y nota 18; y Le Gentil, *Discussions sur la versification espagnole médiévale...*, «Romance Philology», XII, 1958, pág. 13.

[58] Comp. en especial las opiniones contrarias de José Romeu Figueras, *El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI*, «Anuario musical», V, 1950, págs. 15-61; y E. Asensio, ob. cit.

aun cuando los ejemplos conservados se estiman como imitaciones de la poesía culta. El centro de su irradiación, al menos en la Península Ibérica, fue Galicia y Portugal, aunque se encuentran varios paralelos en cuanto al asunto y la disposición de su desarrollo con la poesía de la Europa Occidental. Su gran antigüedad y la procedencia popular (al menos en Portugal, pues en Castilla no es seguro) se ponen de manifiesto en el carácter aún patente de canción de baile y de amigo, en el desarrollo arcaico y primitivo de las ideas y en el uso de versos anisosilábicos. Únese a esto el que el cosaute falta en los cancioneros cortesanos de Castilla (así en el de Baena), mientras que aparece en los cancioneros musicales, que como sabemos recogieron piezas de tradición oral y popular. A pesar de las dudas de E. Asensio sobre la procedencia portuguesa del cosaute, no puede negarse que en los poetas gallego-portugueses se encuentran no sólo los testimonios más antiguos, sino también con mucho, los más numerosos. Parece que el cosaute no arraigó en Castilla, y se hallaría más divulgado en la poesía oral de lo que los testimonios escritos muestran. Si consideramos lo que lograron ser las formas de recia raíz popular en la poesía culta, como el romance y la seguidilla, es de suponer que los escasos testimonios del cosaute pueden atribuirse a la poca importancia de esta forma en la poesía popular de Castilla.

El cosaute aparece en los primeros tiempos de la poesía castellana tan sólo de manera fragmentaria o somera, así en la *Razón de amor* (versos 130-133), en *Santa María Egipciaca* (versos 152-155); más claramente en el muy discutido *Eya velar* del *Duelo de la Virgen* de Berceo, y por fin, claramente desarrollado (aunque de manera aislada, «casi el ave fénix»)[59], en la citada poesía de Diego Hurtado de Mendoza, padre del Marqués de Santillana, de fines del siglo XIV.

El cosaute se encuentra en los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI, aunque muy esparcido y con escasa repre-

---

59 E. Asensio, ob. cit., pág. 186.

sentación en las distintas colecciones[60]. Alcanzó su mayor divulgación a principios del siglo XVI, y es significativo que se encuentre en Gil Vicente, poeta bilingüe, el cual, siguiendo la predilección castellana por el octosílabo, le dio forma en este verso; así en «Del rosal vengo, mi madre».

A fines del siglo XVI y en el XVII el cosaute se presenta sólo en fragmentos como cabeza de villancicos, glosas, etc., si es que no se trata de un nuevo reflejo de su técnica en el caso de las estrofas de dos versos del tipo:

Póntela tú, la gorra del fraile,
póntela tú, que a mí no me cabe[61].

En lo sucesivo el cosaute no fue reanimado en su forma completa y característica, aunque algunos poetas usaron el *lexaprende* característico del cosaute, sin estribillo, como recurso estilístico; así Pablo Piferrer en *Canción de la Primavera,* González Martínez en *La vieja canción de los cintillos del hada,* y García Lorca en *Las tres hojas* y *Los cuatro muleros* (las dos en *Cantares populares).*

BIBLIOGRAFÍA: Jose Romeu Figueras, *El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI,* «Anuario musical», V, 1950, págs. 15-61. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media,* Madrid, 1957, págs. 181-224; contiene la edición revisada del artículo *Los cantares paralelísticos castellanos,* RFE, XXXVII, 1953, págs. 130-167, y entre otros, el de *Cosaute y cantares paralelísticos,* págs. 225-240. Le Gentil, *Formes,* págs. 280-282.

FORMAS Y DERIVACIONES DE LA CANCIÓN PETRARQUISTA

LA CANCIÓN PETRARQUISTA. — La canción petrarquista [llamada también canción (a la) italiana, por su país de origen] consta

---

60 En el estudio citado de J. Romeu Figueras se encuentra un extenso conjunto de cosautes. E. Asensio, en su trabajo sobre *Los cantares paralelísticos castellanos,* pág. 205, nota 1, reduce su número al de sesenta y tres testimonios. En la relación entre estrofa y estribillo, Asensio los clasifica como de dos, tres y cuatro versos (págs. 210-216).

61 Algunos otros ejemplos en T. Navarro, *Métrica,* pág. 269.

de un número indeterminado de estrofas (estancias), rigurosamente simétricas entre sí, seguidas al fin por el envío (remate, *commiato)*. El número mínimo de estancias es de tres, y e mayor lo constituye la *Canción I* de Boscán («Quiero hablar un poco») con treinta y una estrofas. Por lo común oscila entre cuatro y doce estancias; y en comparación con las canciones de Italia, las españolas tienden hacia una mayor extensión.

En España, como versos de esta canción se usan sólo endecasílabos y heptasílabos; y su mezcla es obligatoria. Una proporción alta de endecasílabos confiere a la canción un carácter grave y solemne (canción grave)[62]; por el contrario, el predominio del heptasílabo expresa una intención estilística menos elevada, propia para evocar ambientes elegíacos y bucólicos (canción ligera)[63].

La unidad estrófica más importante y característica de la canción es la estancia. Si se compone en la forma más regular, abarca por lo menos nueve versos, aunque hay también excepciones, pues teóricamente no hay límite para su aumento; sin embargo, estancias de veinte y más versos son excepcionales. La extensión media es de unos quince versos, y el número más frecuente de los mismos es el de trece.

Usa rimas consonantes; y en la disposición de las mismas existe gran libertad, con tal de que cada parte de las dos de la estrofa tenga las suyas propias. El encabalgamiento de uno o varios elementos de rima de la primera parte de la estrofa con la segunda es excepción rarísima; úsase, sin embargo, por lo normal un «verso de enlace» entre las dos partes de la estrofa a modo de eslabón para unir mediante las rimas una parte con la otra. Las rimas cambian de estrofa en estrofa.

---

62 Sirvan de ejemplo las canciones de Herrera *Por la pérdida del rey don Sebastián* (BAE, XXXII, pág. 319) y *Al santo rey don Fernando* (BAE, XXXII, pág. 329), que muestran sólo un heptasílabo en la mitad de cada estrofa.

63 Comp. Dante, *De vulgari eloquentia*, II, 12. En la canción XIV (poesía CXXV de *Le Rime*) de Petrarca (*Chiare, fresche e dolci acque*) hay nueve heptasílabos frente a tan sólo cuatro endecasílabos.

Esta libertad en la disposición de los pormenores se articula, sin embargo, con unas normas de ordenación establecidas, resultado de un repetido proceso de selección en la historia de esta estrofa. Se inicia con Dante que, en su *De vulgari eloquentia*[64], dio normas fijas para la canción provenzal e italiana, hasta entonces muy libre, y fijó la variedad de las estrofas de la canción en tres tipos determinados. En la teoría Petrarca no sobrepasa a su antecesor, pero dio el modelo para los tiempos posteriores por la manifiesta preferencia hacia un solo tipo, aunque no por eso dejó el cultivo de las otras formas, en parte provenzales. Sus imitadores españoles, por su parte, siguieron al maestro en su preferencia por un tipo, y lo convirtieron en la forma exclusiva. De esta manera la estancia regular muestra el siguiente esquema:

I.	(II).	III.
fronte (divisible)	+ verso de enlace	+ *sirima* (indivisible)
Iº pie + IIº pie	+ eslabón, llave (*chiave*)	+ *sirima*[65] (*sirma, coda*)

I. Como indica el nombre, la canción fue destinada originalmente para el canto[66]. El desarrollo de la melodía determina la disposición del texto. La repetición de un período

---

64 Libro II, caps. V y VIII-XIV.

65 Del griego σύρμα, 'cola'.

66 El episodio de Casella (en *Divina Comedia*, Purg., II, 106-119) muestra que en tiempos de Dante no había caído aún en desuso el cantar las canciones; no obstante, era poco frecuente. La falta de melodías antiguas de canciones en Italia hace suponer a W. Thomas Marrocco (*The enigma of the canzone*, «Speculum», XXXI, 1956, págs. 704-713) que la canción italiana no estuvo destinada, desde un principio y a pesar de su nombre, para el canto, sino para la recitación. Aunque fuera acertada tal suposición, queda indiscutido que la canción, con su rigurosa división en tres partes y la exacta uniformidad de todas las estrofas, tuvo por ejemplo obligado la norma de estructura musical tal como aparece en su forma más sencilla, en la de estribote; y en esto es de importancia secundaria si en efecto se cantara o no. En todo caso (y dejando aparte excepciones posteriores) se compuso siempre de tal manera que, conforme a las reglas de la música de entonces, también hubiera podido cantarse.

musical, por lo menos, era obligatoria en determinados tipos de estrofa de la canción; en tales casos, esta *ingeminatio cantus* (como la llama Dante) cayó siempre en la *fronte*. De ahí se explica su disposición en dos pies simétricos, porque el segundo pie debía cantarse según la melodía del primero. En caso de que se usen versos plurimétricos en la composición del primer pie, los endecasílabos y heptasílabos del segundo tienen que aparecer en el mismo orden, por ejemplo aBC aBC. En el siglo XVI ya no se cantaba la canción, de manera que algunos poetas españoles (en parte por descuido y en parte por consciente tendencia hacia la variación) no se atuvieron rigurosamente a esta regla, necesaria desde el punto de vista de la melodía.

Cada pie tiene entre dos y seis versos, y en la canción española los de tres versos son, con mucho, los más frecuentes. El orden de las rimas parece variar en el segundo pie, así ABC BAC, etc., pero ambos han de enlazarse por la rima.

II. El verso de enlace, que en Dante se llama *diesis* o *volta*[67], tuvo en la melodía de la canción la función de servir de transición entre el período musical de la *fronte* y la *sirima;* una función análoga desempeña también en el texto. Por su origen y en razón de la sintaxis pertenece al cuerpo de la *sirima* y, al mismo tiempo, rima con el último verso de la *fronte*. Este verso, de enlace por su función, se llama por lo general *chiave,* llave o eslabón (desde Cascales, 1616)[68], y casi siempre es un heptasílabo. El enlace entre las dos partes de la estrofa por este verso es habitual, aunque no se halla prescrito obligatoriamente y pueda, por lo tanto, faltar.

III. En la composición musical de la canción la *sirima* tuvo su melodía propia. Esta independencia con respecto a la *fronte* se manifiesta en el texto por el uso de rimas propias (con

---

67 «Et *diesim* dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc *voltam* vocamus cum vulgus alloquimur)». *De vulgari eloquentia,* II, 10.

68 Por *volta* se entiende por lo general en nuestros días el pie de la *sirima* que Dante llamaba *versus.*

excepción del verso eslabón). La canción española no conoce la disposición en pies en la coda; por consiguiente, las rimas y las dos clases de versos pueden disponerse libremente. La *sirima* se forma a menudo con el eslabón y tres o cuatro pareados. Dante había recomendado ya terminar la estrofa con rima pareada; y esto en España es lo más divulgado. Por regla general, la *sirima* debe ser más larga que la *fronte.*

Es importante insistir otra vez, por ser esto fundamental, en que la forma de la primera estancia tiene que conservarse igual en todas las demás.

El asunto del envío es, como ocurre en los provenzales, un apóstrofe que el poeta dirige a la propia canción. Su forma métrica es muy diversa; puede ser otra estancia completa, o parte de ella, o constituir un nuevo esquema métrico. Por lo general, es más corta que la estancia, y suele repetir con nuevas rimas la disposición de la *sirima,* o de parte de ella; así fue también la forma habitual del *commiato* en Petrarca. No obstante, parece que no todos los poetas españoles reconocieron esta norma, de manera que el envío presenta a menudo una disposición métrica fuera de estas reglas:

Ejemplo:

[...] Danubio, río divino, Que por fieras naciones Vas con tus claras ondas discurriendo,	I° pie	*fronte*
Pues no hay otro camino Por donde mis razones Vayan fuera de aquí, sino corriendo	II° pie	
Por tus aguas y siendo	*chiave* o verso de enlace	
En ellas anegadas; Si en tierra tan ajena En la desierta arena Fueren de alguno acaso en fin halladas, Entiérrelas, siquiera, Porque su error se acabe en tu ribera.	*sirima*	

Aunque en el agua mueras,
Canción, no has de quejarte,
Que yo he mirado bien lo que te toca.
Menos vida tuvieras,
Si hubieras de igualarte
Con otras que se me han muerto en la boca.
Quién tiene culpa desto,
Allá lo entenderás de mí muy presto.

envío = *fronte* + pareado final

(Garcilaso, *Canción III*, última estrofa y envío, BAE, XXXII, pág. 29)

La canción, forma lírica personal por antonomasia, adopta como principal asunto el amor, la expresión del sentimiento, especialmente con carácter elegíaco y bucólico. Como forma de la poesía elevada [69], trata también de asuntos heroicos de la historia española y religiosa. Semejante a la glosa sirve además como piedra de toque de la habilidad formal en las justas poéticas; y, finalmente, es la forma preferida por la poesía panegírica.

Resumen histórico: La canción es de origen provenzal; en España esta forma se recibió fundamentalmente de Italia por medio de la obra de Dante, y en especial, de Petrarca; y por esta razón se la llamó también canción petrarquista [70].

Boscán la introdujo en España, y Garcilaso por vez primera le dio importancia poética en la poesía castellana. Su incorporación a la poesía española se produjo en dos períodos; Enrique Segura Covarsí [71] extiende el primero hasta los alrededores de 1550. Este período de iniciación se caracteriza en lo esencial por seguir muy de cerca el modelo de Petrarca en cuanto a la forma y también, con frecuencia, en cuanto al asunto, siendo

[69] «... dicimus vulgarium poematum unum esse suppremum, quod per superexcellentiam cantionem vocamus». Dante, ob. cit., II, 8. Véase lo mismo en II, 3.

[70] Sobre el problema en conjunto de la imitación de Petrarca en España, véase Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Anejo LXXII de la RFE, Madrid, 1960.

[71] *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro.* Anejo V de «Cuadernos de Literatura», Madrid, 1949, pág. 89.

la época de tanteos y experiencias; se ensayan los diferentes paradigmas de Petrarca, y otros intentan variaciones originales. Para darse cuenta del juego de las diversas tendencias es útil confrontar las canciones de Boscán y Cetina.

De las once canciones de Boscán, siete (entre ellas varias traducciones) representan perfectas reproducciones de seis canciones de Petrarca. El esquema de la canción XX de Petrarca («Ben mi credea»: ABC BAC: cDdEeFF) se repite dos veces (canción IV y VII: «Ya yo viví y anduve ya entre vivos» y «Anda en revueltas el amor conmigo»); y las cuatro restantes canciones no tienen correspondencia en Petrarca, y pueden considerarse, al menos con reserva, como logros independientes [72].

También siguen fielmente a Petrarca tres de las diez canciones de Gutierre de Cetina, y otras dos, con modificaciones insignificantes. Cada una de estas cinco canciones tiene por modelo el esquema de una canción distinta de Petrarca; y de entre ellas dos de estos ejemplos los usaron ya Boscán y Garcilaso. Los paradigmas de las cinco restantes canciones de Cetina parecen ser creaciones propias [73].

Los numerosos poetas de canciones de este primer período pueden dividirse en dos grupos: 1.º Los petrarquistas propiamente dichos, tales como Boscán, Garcilaso, Acuña y Cetina. 2.º Los poetas de la escuela autóctona y tradicional, que se unieron, por lo menos en cierta proporción, al petrarquismo. A este grupo pertenecen entre otros: Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Montemayor, Gil Polo y Barahona de Soto. Estos poetas se sintieron atraídos, en especial, por el doble carácter de la canción, que une en sí tanto elementos trovadorescos como de la Antigüedad clásica; incorpora así a la antigua tradición de la poesía de los cancioneros, las tendencias clásicas y humanísticas de la época.

El más importante de los cultivadores de la canción en la primera mitad del siglo es Garcilaso. Aun cuando en el asunto muestra mayor independencia, en la composición métrica se

[72] Véase E. Segura Covarsí, ob. cit., págs. 100-101.
[73] Véase ídem, págs. 110-111.

atuvo estrechamente al modelo de Petrarca[74], y renuncia por completo al ensayo de variantes[75]. Es, por tanto, notable que elija un modelo, y también la tendencia por seguir un paradigma característico, requerido por el asunto y el contenido emocional. De seis poesías en que Garcilaso usó la estancia, al menos en tres sigue el esquema de la canción XIV de Petrarca (*Chiare, fresche e dolci acque*: abC abC: cdeeDfF), y su instinto selectivo dio la norma. Así el esquema de esta canción XIV de Petrarca, que él prefirió, es acaso la forma de la canción petrarquista más frecuente hasta el siglo XIX; y además es la normal en las canciones de carácter bucólico.

El esquema de la quinta canción de Petrarca (*Ne la stagion*), seleccionado por Garcilaso, también se imitó con frecuencia. Y por fin, él abrió un nuevo empleo para la canción: la poesía de las églogas, fundando una tradición que encontró brillante continuación no sólo en el campo más limitado de la lírica, sino también en los libros pastoriles (Montemayor, Gil Polo, Cervantes). Como innovación es digno de notarse que también usó la estancia fuera del marco propio de la canción como forma de estrofa independiente, y la combinó con otras[76]. Este uso tuvo especial alcance en la polimetría teatral, donde la estancia aparece como forma de estrofa junto a las demás, desde Juan de la Cueva y Virués (hacia 1580)[77].

El segundo período (1550-1600) coincide en lo fundamental con el reinado de Felipe II, y su desarrollo queda determinado por innovaciones independientes unas, y aseguradas otras en la Antigüedad. Se alcanzó el pleno dominio de los modelos italianos, y los nuevos propósitos creadores tienden hacia la

---

74 Véase ídem, pág. 105.

75 La Canción V no se tiene en consideración aquí, porque está escrita en liras. La sustitución del heptasílabo del modelo por un endecasílabo en la *sirima* de la Canción II no tiene importancia ante la identidad de los demás con el esquema de la Canción XIV de Petrarca. Lo mismo vale para la *Égloga I*, en donde en la *sirima* se sustituyen dos heptasílabos del modelo (Canción V de Petrarca) por endecasílabos.

76 Véase la *Égloga II*, polimétrica, en la que se insertan ocho estancias.

77 Véase Morley, *Strophes*, pág. 529, nota 1, y págs. 530-531.

completa asimilación de la forma extranjera; por esto Segura Covarsí califica esta época como «período de nacionalización».

Los criterios esenciales de este desarrollo son:

1.° Disminuye la estrecha e inmediata imitación de Petrarca. Herrera es un caso característico [78], pues de sus veintidós canciones sólo dos reproducen paradigmas de Petrarca, y uno de ellos lo usaron ya con seguridad poetas españoles, el otro probablemente [79].

2.° Dentro del marco de la imitación, se fijan unos pocos esquemas seleccionados que con preferencia no proceden de Petrarca, sino de sus imitadores españoles, en especial de Garcilaso. El ejemplo modélico es la Canción XIV de Petrarca que, aprobado por Garcilaso, se convierte en la forma preferida de la canción bucólica y de la égloga.

3.° La creación de los poetas españoles aumenta. Se amplía el asunto por vez primera a materias religiosas y nacionales. Los que comienzan esta tendencia son Luis de León y Herrera. Con la obra de este último se inicia también la canción laudatoria, que tendrá una larga persistencia. En lo que se refiere a la forma, se tiende hacia una mayor libertad e independencia; la idea que domina es exigir la completa armonía de asunto y forma tal como surgió de una mejor comprensión de la Antigüedad. Las complicadas reglas, impuestas por el origen musical de la estrofa, tenían que aparecer como supuestas trabas que embarazaban el libre desarrollo de los motivos y la intención formal, y el poeta se sentía con legítimo derecho para romperlas. Para lograr un tipo solemne de canción, Herrera aumenta el número de endecasílabos en una proporción nunca vista [80].

---

78 Los paradigmas de sus canciones se encuentran reunidos en E. Segura Covarsí, ob. cit., págs. 269-273.

79 Se trata de las canciones V: «Esparce en estas flores» y «A Diana» de Herrera. En la primera se usa el esquema de la Canción XIV de Petrarca, frecuente desde Garcilaso; en la segunda, el de la Canción XVII *(Di pensier en pensier, di monte in monte)*, que se encuentra, acaso con prioridad, dos veces en Lomas Cantoral («Pastor dichoso» y «Oye del Cielo»).

80 Véanse las canciones mencionadas anteriormente, BAE, XXXII, páginas 319 y 329.

En repetidas ocasiones se sobrepuso a la simetría cuantitativa que requiere la disposición de los pies, usando formas como ABC ABc y ABC cAB. Sólo poco más de la mitad de sus canciones conserva la disposición rigurosa de la canción petrarquista, empleando, sin embargo, paradigmas propios.

4.º El influjo clásico en el gusto literario aumentó por el estudio más intenso de los poetas de la Antigüedad. Como forma de compromiso y basándose en la lira de Garcilaso, que había arraigado en España, se originaron innumerables tipos de una llamada canción alirada, de un número de versos que oscila entre cuatro y nueve. De esto resulta una aguda competencia para la canción petrarquista, sobre todo en poetas de orientación humanística, como Luis de León; las formas de la lira, en auge creciente, reinfluyeron sobre el paradigma de la canción borrando la disposición en pies, y acortando la *sirima.* En el caso de muchas poesías que corren bajo el título vago de canción y oda, es difícil precisar si se trata de canciones petrarquistas o de canciones aliradas, como no sea que se acuda a definiciones más o menos amplias.

El tipo de canción de claro sentido petrarquista alcanza su auge con Cervantes, y en especial con Lope de Vega, en los primeros decenios del siglo XVII [81]. Lope emplea trece paradigmas diferentes, de los cuales la mayoría son de invención propia; por otra parte, se atiene también a la tradición española en cuanto al uso de determinados esquemas de canciones. Así se vale del tipo fundamental bucólico (abC abC: cdeeDfF) en dieciséis comedias [82]. Después de Luis de León y Herrera sorprende la gran reanimación de las formas petrarquistas en Cervantes y Lope, que va acompañada de un escaso uso de la canción alirada. Acaso fuese esto porque los dos poetas estaban lejos de la escuela culta y humanística, y porque ambos tuvieron un conocimiento profundo de la poesía italiana, que Cervantes pudo adquirir en el mismo país de origen. También las justas poéticas, que eran públicas, contribuirían a la consolidación

[81] Referencias de citas sobre las numerosas canciones muy dispersas de los dos poetas, en E. Segura Covarsí, ob. cit., págs. 197 y sigs.

[82] Morley-Bruerton, *Chronology*, pág. 100.

de la forma petrarquista, porque ofrecían como asunto de imitación, con preferencia, paradigmas de Garcilaso y de Petrarca. En canonizaciones y con otros motivos se cultivó ampliamente la canción panegírica [83].

En otros poetas del siglo XVII, el tipo puro de la canción petrarquista se arrincona en favor de las formas relacionadas con la lira. Aún aparece con bastante frecuencia en Góngora y sus imitadores[84], mientras que Quevedo y los suyos cultivan en primer lugar formas poéticas autóctonas y favorecidas por el público, usando casi exclusivamente las formas libres de los tipos de canción que sólo recuerdan de lejos la canción petrarquista.

También en el teatro después de Lope disminuye mucho el uso de las estancias petrarquistas. Tirso de Molina y Moreto apenas las usaron, y Alarcón ni siquiera las empleó.

Las Poéticas de los Siglos de Oro se muestran poco independientes en el establecimiento de la teoría de la canción; siguen muy de cerca a los teóricos italianos, sin entrar detenidamente en las particularidades de la canción española. Así Herrera y Caramuel formulan de manera muy general la exigencia de que la imitación debe tener su límite, y que no se puede negar a los poetas españoles lo que se permitió a Petrarca, que para sus veintinueve canciones usó al menos veintiséis tipos y paradigmas diferentes [85].

La canción petrarquista continúa hasta entrado el siglo XIX, usada sobre todo como poesía panegírica con ocasión de acontecimientos de la historia contemporánea, y también con otros motivos menos significativos. Ejemplos de formas muy regulares ofrecen Luzán [86] en la primera mitad del siglo XVIII, y José Antonio Porcel [87], en la segunda mitad; y más adelante

---

83 Véase E. Segura Covarsí, ob. cit., pág. 191.

84 Ídem, págs. 206 y sigs.

85 Para orientación más detallada, véase ídem, págs. 67-81; Díez Echarri, *Teorías*, págs. 249-254.

86 BAE, LXI, págs. 115-119.

87 BAE, LXI, págs. 174-175.

Diego González[88], García de la Huerta[89], Vaca de Guzmán[90], el Conde de Noroña[91] y Meléndez Valdés[92]. Se trata, no obstante, de casos marginales, como ocurre luego en el Romanticismo con Espronceda[93], el Duque de Rivas[94] y Avellaneda, que recurren en casos aislados a la canción petrarquista. El Modernismo ya no la usa.

BIBLIOGRAFÍA: E. H. Wilkins, *The derivation of the canzone*, «Modern Philology», XII, 1914-1915, págs. 527-558 (informe, bibliografía y estadísticas de la temprana canción italiana). E. Segura Covarsí, *La canción pĕtrarquista en la lírica española del Siglo de Oro. Contribución al estudio de la métrica renacentista*, Anejo V de «Cuadernos de Literatura», Madrid, 1949 (con bibliografía, págs. 315-322; en cinco apéndices presenta valiosos paradigmas de canciones, no libres de algunas erratas de imprenta).

LA SEXTINA

El término de sextina significa en la poesía española, por un lado, una determinada clase de estrofa de seis versos (tal como se estudió), y por otro, la forma de la antigua canción provenzal, de composición rigurosamente fija. En España ha de considerarse como una canción de carácter renacentista, pues aparece sólo en el siglo XVI por efectos del influjo italiano; en italiano se llama *sestina* (en Dante y Trissino *canzone a stanza continua)*.

La sextina consta de seis estrofas de seis versos y un envío, al fin, de tres *(envoi, tornada*, en español contera). Dejando aparte los testimonios más antiguos, se emplea siempre como

88 BAE, LXI, págs. 189-191; 192-194.

89 BAE, LXI, págs. 217-219.

90 BAE, LXI, pág. 280.

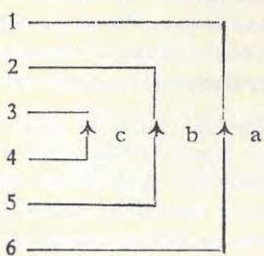
91 BAE, LXIII, págs. 430-434, en varios lugares.

92 *La visión de amor* y *Entre nubes de nácar*, BAE, LXIII, págs. 182 y sig. y 193.

93 *La entrada del invierno en Londres*, RHi, XVII, 1917, págs. 714 y sigs.

94 *Lamento nocturno* (con el paradigma conocido de la Canción XIV de Petrarca), BAE, C, pág. 52; y *Al armamento de las provincias españolas*, ídem, pág. 18.

verso el endecasílabo. Según esto, la sextina es isométrica en su desarrollo[95]; dentro de las distintas estrofas no hay correspondencia en las rimas (ABCDEF), pero el final de cada estrofa y el principio de la siguiente se enlazan mediante la rima final *(coblas capcaudadas)*. Las últimas palabras de los primeros seis versos constituyen todas enteras las rimas que se mantienen constantes en el conjunto de la poesía, y suelen ser sustantivos de dos sílabas. La disposición varía de estrofa en estrofa, comenzando siempre desde abajo, según el siguiente esquema:



De ahí resulta la siguiente serie de las palabras de rima en las distintas estrofas:

Estrofas:	1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	6.ª
	A	F	C	E	D	B
	B	A	F	C	E	D
	C	E	D	B	A	F
	D	B	A	F	C	E
	E	D	B	A	F	C
	F	C	E	D	B	A

En el envío del final las seis palabras de la rima tienen que repetirse también, dos en cada verso, con libertad en el orden de su disposición.

[95] El empleo de versos de diferentes medidas se encuentra, en cambio, en la más antigua sextina conocida, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, de Arnaut Daniel (7, 10, 10, 10, 10, 10).

Ejemplo:

Dejo la más florida planta de oro,
Y lloro ausente y solo aquella Lumbre
Que sigo, y siento el pecho arder en fuego;
Mas el estrecho lazo de la mano
Me alienta, y la dulzura de la boca,
Que puede regalar la intensa nieve.

Yo recelé la fuerza de la nieve,
Cuando no pude ver el árbol de oro,
Y perdí las palabras de su boca;
Pero volvió al partir la alegre lumbre,
Y con el blanco hielo de la mano
Todo me destempló en ardiente fuego.

Ardió conmigo junto en dulce fuego,
Y el rigor desató de fría nieve,
Y el corazón me puso de su mano
En la mía, y tendió los ramos de oro;
Y vibrando en mis ojos con su lumbre,
Ambrosía y néctar espiró en su boca.

Si oyese el blando acento de su boca,
Y fuese de mi pecho al suyo el fuego
Que procedió a mi alma de su lumbre,
Yo jamás temería ingrata nieve;
Y cogiendo las tersas hojas de oro,
Crinaría mi frente con su mano.

Mas ya me hallo lejos de la mano
Y no escucho el sonido de su boca
Ni veo la raíz luciente de oro;
¿Y no me abraso todo y vuelvo en fuego?
Pues crece siempre en mi dolor la nieve,
Y no ofenden mis lástimas mi Lumbre.

Abre, dulce, suave, clara Lumbre,
Las nieblas, y mitiga con tu mano
Mi sed, y la dureza de tu nieve
Desencoge y resuelve, pues tu boca
Fue la última causa de mi fuego,
Y contigo me enreda el tronco de oro.

Yo espero ya, flor de oro y pura Lumbre,
Tocar la tierna mano; y vuestra boca,
Que deshiele en mi fuego vuestra nieve.

(Herrera, *Sextina IV*, BAE, XXXII, pág. 269)

La sextina es una forma de la canción propia de la alta poesía culta; por lo general, se trata de poesía amorosa de carácter cortesano y petrarquista. En el juicio estético de esta forma las opiniones de los estudiosos varían mucho. Mientras que los teóricos de los Siglos de Oro la pusieron, como veremos, en las nubes, Menéndez Pelayo [96] la rechazaba bruscamente como «combinación ingrata»; en estos últimos tiempos Díez Echarri [97] mantiene esta opinión contraria, mientras que Martín de Riquer [98] intenta rehabilitar los pocos ejemplos logrados, no sólo respecto a la forma, sino también en cuanto al asunto. Con todo, la impresión de artificio y convencionalismo que se desprende en el desarrollo del asunto y en la expresión, se manifiesta hasta en las mejores sextinas, aunque haya diferencias de grado según los poetas.

Resumen histórico: La invención de la sextina se atribuye al trovador provenzal Arnaut Daniel (fines del siglo XII) [99]. La sextina provenzal representa el desarrollo artístico de un determinado tipo de la canción provenzal *(cansó redonda encadenada)*, cuyas estrofas no pueden dividirse *(canzone a stanze indivisibili)* y han de mantener los elementos de rima de la primera estrofa a lo largo de toda la poesía *(unissonans)*.

Dante la introdujo en Italia *(Al poco giorno)*, y Petrarca impulsó un nuevo florecimiento con los nueve ejemplos de su *Canzoniere*. Ya con un propósito de emulación, los petrarquis-

---

96 *Ant.*, III, pág. 405.

97 *Teorías*, págs. 241 244.

98 *Resumen*, págs. 73-74.

99 Véanse J. Anglade, *Les troubadours*, París, 1908, pág. 137; F. J. A. Davidson, *The origin of the sestina*, MLN, XXV, 1910, págs. 18-20; A. Jeanroy, *La 'sestina doppia' de Dante et les origines de la sextine*, «Romania», XLII, 1913, págs. 481-489.

tas la cultivaron en repetidas ocasiones hasta entrado el siglo XVI (así Sannazaro y Bembo); luego cayó en completo olvido hasta que Carducci le dio nueva vida cultivándola con cierta intensidad.

En España la sextina se debe a la imitación italiana. El testimonio más antiguo, escrito en versos de arte mayor, pertenece a la época anterior a la memorable conversación de Boscán con Navagero; son sus autores el desconocido Trillas y Mosen Crespí de Valldaura, y se encuentra en el *Cancionero General* de 1511 (n.º 916): es una queja sobre la muerte de Isabel la Católica (1504).

La sextina tuvo su auge y mayor divulgación (escrita siempre en endecasílabos) en la segunda mitad del siglo XVI. Se considera a Herrera, que la usó cuatro veces [100], como su cultivador más importante. De los demás poetas conocidos de la época ofrecen cada uno un ejemplo: Montemayor en el segundo libro de la *Diana* (1559?), Gil Polo en la *Diana enamorada* (1564) y Cervantes al final del cuarto libro de la *Galatea* (1585). Jerónimo Bermúdez la introdujo en la poesía dramática (*Nise lastimosa,* acto IV, 1577). Lope sigue usando la sextina en tres de sus comedias aparecidas antes de 1604 (*El remedio en la desdicha, El Marqués de Mantua* y *El honrado hermano).*

Mayor alcance que en la literatura, tuvo la sextina en las Poéticas desde Sánchez de Lima (1580) hasta Caramuel (1665). Rengifo se ocupó de ella en su *Arte poética* [101].

Los preceptistas la llamaron «la más noble de todas las estrofas» por su dificultad y rareza, y le adjudicaron la «primacía sobre todas las otras clases de la canción» [102]. Pero estos elogios ya no convencían en el siglo XVII. Cervantes no escribió ninguna sextina más después de la *Galatea,* ni Lope después de 1604. Góngora y Quevedo no intentaron el uso de esta forma poética. No es seguro que la sextina «Crespas, dulces, ardientes

---

100 BAE, XXXII, págs. 260, 264, 266 y 269. Véase el comentario de Oreste Macrí, *Fernando de Herrera,* Madrid, 1959, págs. 514-515, con respecto a la sextina IV, antes citada.

101 Ed. 1592, cap. LV. Véase Díez Echarri, *Teorías,* págs. 241-244.

102 Caramuel; citado por Díez Echarri, *Teorías,* pág. 244.

hebras de oro»[103], atribuida a Francisco de Rioja (1583-1659), sea realmente obra de este poeta. En cambio, se dice que el Príncipe de Esquilache (1581-1658) escribió sextinas. Poco después de principios del siglo XVII había desaparecido casi por completo de la literatura española; al menos había perdido su importancia literaria en esta época. En contra de lo acontecido en Italia, la sextina no volvió a ser usada en España.

Petrarca ofreció el modelo de la doble sextina, poco frecuente, en *Mia benigna fortuna e'l vivir lieto;* en España esta forma se encuentra en el quinto libro de la *Diana* de Montemayor y en Gutierre de Cetina («Tantas estrellas no nos muestra el cielo»)[104].

BIBLIOGRAFÍA: Díez Echarri, *Teorías*, págs. 241-244. F. J. A. Davidson, *The origin of the sestina*, MLN, XXV, 1910, págs. 18-20. A. Jeanroy, *La 'sestina doppia' de Dante et les origines de la sextine*, «Romania», XLII, 1913, págs 481-489. A. Jenni, *La sestina lirica*, tesis doctoral, Berna, 1945. Jorge de Sena, *A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro*, «Revista de Letras», IV, 1963, Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, págs. 137-176.

LA CANCIÓN ALIRADA

NOTAS PRELIMINARES. — En la terminología de la métrica moderna, canción alirada es el término colectivo de todas las formas prácticas que se derivan de la canción petrarquista. Sus estrofas (liras), que, por lo general, son cortas y de disposición simétrica entre sí, prescinden de la ordenación rigurosa de estancia petrarquista, y combinan libremente endecasílabos y heptasílabos al modo de la lira garcilasiana. El nombre se deriva, como indicamos, de la lira de Garcilaso de la Vega. Las antiguas denominaciones de la canción alirada son muy diversas: liras (según la clase de estrofa usada), canción clá-

103 BAE, XXXII, pág. 389.

104 Según la sestina VII de Petrarca: *Non ha tanti animali il mar fra l'onde.*

sica (atendiendo a sus asuntos clásicos y antiguos, al menos originariamente, y también por la imitación de las odas horacianas), canción pindárica (por el alcance que tiene el modelo de Píndaro en su desarrollo), y odas y elegías (por su uso en estos géneros poéticos).

Con la canción petrarquista existe relación tan sólo en el sentido histórico y genético, si no es que la canción alirada se originó como forma de compromiso entre la oda horaciana y pindárica, y la canción petrarquista. A este compromiso Carducci llamó *contaminatio*. Al principio de su desarrollo está Bernardo Tasso (1493-1569), cuyas «liras» fueron importantes para España, junto a Benedetto Garret (Cariteo), Angelo di Costanzo y otros. Bernardo Tasso pensó en crear un tipo de estrofa corta, expresiva y propia para la poesía elevada, buscando sobre el oyente de su tiempo un efecto semejante al de las odas antiguas sobre griegos y romanos. Claudio Tolomei, con sus seguidores, que defendían el criterio cuantitativo, quiso introducir por fuerza en el idioma vulgar los metros y formas antiguas, sin respetar las modalidades naturales del italiano. Cariteo, A. di Costanzo, Bernardo Tasso y otros, en cambio, tomaron el camino contrario y procuraron asimilar las clases de versos y formas ya existentes y comunes de la poesía vulgar a los modelos clásicos dentro del marco de sus posibilidades naturales.

Para crear la lira, B. Tasso partió de la canción establecida y prescindió de todo lo que pudiera aparecer como herencia medieval: envío, disposición de los pies y la prolija extensión que de esto resulta. Reduce sus dimensiones a las de una breve *fronte* y *sirima,* acercándose así a la extensión de la oda clásica (en especial a la horaciana), por lo general, poco extensa. Los endecasílabos y heptasílabos pueden disponerse libremente, porque ya no se necesitaba la simetría cuaternaria dentro de la estrofa, por haberse suprimido la disposición en pies. En cambio, mantuvo las habituales clases de versos y la característica disposición de las rimas de la estrofa de la canción (con excepción de la disposición correlativa ABC ABC).

Garcilaso adoptó de B. Tasso el paradigma para su *Canción V,* y con esto introdujo la canción alirada en España.

No puede asegurarse que en España las demás formas, especialmente las liras de cuatro y de seis versos, hayan de considerarse sólo como variantes de la lira garcilasiana, según muchos entienden. Más bien es de suponer que los poetas españoles usaron cada uno por su parte la forma de la lira, regularizando en sus poesías la extensión de las estrofas, la proporción de endecasílabos y heptasílabos y la disposición de las rimas, según criterios propios; y así asimilaron libremente a la variedad de sus modelos la imitación de formas poéticas de la Biblia y clásicas.

El incremento de la canción alirada se inicia en España con Luis de León, en la segunda mitad del siglo XVI, y alcanza su auge con los poetas neoclásicos. El número de formas, variantes y derivaciones es inmenso. Los tipos más importantes son los siguientes:

A) EL CUARTETO-LIRA.

El cuarteto-lira es una estrofa de cuatro versos plurimétricos, endecasílabos y heptasílabos, de libre proporción y disposición. Hasta el Neoclasicismo la rima consonante es la exclusiva, que se dispone o alterna (p. e. AbAb) o abrazada (AbBa). Dentro de estos esquemas fijos de la rima, la mezcla de las dos clases de verso ofrece muchas posibilidades de variación. Junto a la creciente frecuencia de esta estrofa en el último cuarto del siglo XVIII, se presentan también innovaciones en la disposición de la rima (p. e. ABcC, formas asonantes, etc.).

Ejemplos:

	Esquema
Del céfiro en las alas conducida,	A
Por la radiante esfera	b
Baja, de rosas mil la sien ceñida,	A
La alegre primavera.	b

(Meléndez Valdés, *Oda II*, BAE, LXIII, pág. 183)

	Esquema
¿Ves, oh dichoso Lícidas, el cielo	A
Brillar en pura lumbre,	b
Y el sol sublime en la celeste cumbre	B
Animar todo el suelo?	a

(Meléndez Valdés, *Oda VI*, BAE, LXIII, pág. 185)

Se usa principalmente en traducciones (Salmos, Odas de Horacio, etc.) y en las odas.

Resumen histórico: El cuarteto-lira se aproximó más a los tipos principales de la estrofa de la oda horaciana que la lira de Garcilaso y la lira-sestina, debido a que consta de cuatro versos, y sigue más de cerca los modelos de la Antigüedad. En lo que respecta al origen, se puede suponer sólo el resultado de la técnica italiana, familiarizada con la reproducción de estrofas clásicas mediante endecasílabos y heptasílabos; sin embargo, debieron ser decisivos para su composición no sólo paradigmas italianos, sino las mismas formas horacianas y, en algunos tipos, la imitación de estos modelos de la Antigüedad es manifiesta. Así los cuartetos: 11-11-11-7 y 11-11-7-7 son imitaciones libres [105], pero inmediatas a la estrofa sáfica y alcaica. Otras formas horacianas, como el *asclepiadeum tertium* y *quartum* o las estrofas arquilóquicas, pudieron servir de orientación para la disposición de los versos largos y cortos.

El cuarteto-lira aparece en la poesía española por primera vez en la segunda mitad del siglo XVI. Es la forma preferida de estrofa para traducciones de salmos y odas de Horacio en Luis de León [106], Francisco de la Torre, Francisco de Medrano (1570-1607) y otros.

---

[105] Se han de considerar como imitaciones libres, porque no pretendieron lograr una reproducción fiel del metro ni del ritmo, ni tampoco renunciaron a la rima. Véase, en cambio, la estrofa sáfica y la estrofa de la Torre.

[106] Luis de León usa esta forma estrófica en una de sus más famosas traducciones de Horacio («Beatus ille»: «Dichoso el que de pleitos alejado», BAE, XXXVII, pág. 35). Sobre la cuestión de la prioridad frente

Sólo en las *Odas* y *Odas filosóficas y sagradas* de Meléndez Valdés alcanza mayor importancia como forma de estrofa de poesía independiente, y es más frecuente que el cuarteto isométrico que nace al mismo tiempo [107]. Meléndez Valdés la usa en diversas variantes; la mayoría las inventó él mismo, como los esquemas AbAb, ABcC, abBA y aBcC. El Conde de Noroña (especialmente en sus *gacelas)* y otros siguieron su ejemplo.

Esta estrofa alcanza su mayor divulgación en el Romanticismo, y sus principales asuntos son traducciones de salmos y poesía lírica. Desde entonces, tiene la variante que Bécquer y Rosalía de Castro prefirieron entre tantísimas otras, y que se limita a rimar en asonante los versos pares. Los modernistas prefieren esta forma a las variantes de rimas consonantes. Luego disminuyó mucho el uso del cuarteto-lira.

FORMAS ESPECIALES DEL CUARTETO-LIRA. — Las estrofas sáfica y de la Torre pertenecen, por el carácter e historia de su origen, a la familia de las canciones aliradas, y se destacan de entre ellas por imitar aún más rigurosamente las formas de estrofa horacianas, y esto se manifiesta (por lo menos en su origen) en el hecho de que prescinden de la rima. En el transcurso de su desarrollo la estrofa sáfica pretende además reproducir de la manera más exacta posible el ritmo de los versos de la Antigüedad. Por su disposición, la estrofa de la Torre se acerca más al cuarteto-lira; la estrofa sáfica es anterior. Nos atendremos, pues, al orden cronológico, aunque las dos formas se influyeron mutuamente en el transcurso de su historia. Su diferencia más notable es que la estrofa sáfica termina en un pentasílabo, y la estrofa de la Torre en un heptasílabo.

I. *La estrofa sáfica.* — En su forma más rigurosamente clásica, tal como se usó por primera vez en España, la compuso

---

a Francisco de la Torre, véase M. R. Lida, *Horacio en la literatura mundial,* RFH, II, 1940, págs. 376 377.

107 El tipo de combinación 11-11-11-7, que alcanzó individualidad propia, se explicará por separado bajo el nombre de estrofa de la Torre

Esteban Manuel de Villegas (1589-1669). La estrofa sáfica consta de cuatro versos sueltos, de los cuales los tres primeros son endecasílabos sáficos (en su mayoría, de la forma especial 1 del tipo B_2), y el cuarto verso (en latín *adonius)* es un pentasílabo dactílico (adónico).

Ejemplo:

	Esquema
Dulce vecino de la verde selva,	A
huésped eterno del abril florido,	B
vital aliento de la madre Venus,	C
céfiro blando;	d

(Villegas, *Al céfiro)*

Sobre la disposición métrica de los versos, véase lo dicho para el endecasílabo y el resumen histórico; allí mismo hay referencias sobre las formas aconsonantadas y asonantadas de la estrofa sáfica.

Esta forma se emplea para traducciones de poesía de la Antigüedad, odas, y desde un uso puramente lírico hasta la sátira humorística. No tuvo importancia en el teatro, donde Jerónimo Bermúdez (1577)[108] la introdujo en partes líricas (coro) y Lope de Vega la utilizó en escasa proporción en *La Dorotea* (primer acto).

Resumen histórico: Los primeros intentos de imitar metros y formas de estrofas clásicas en lengua vulgar, remontan en Italia al siglo XV[109]. Las inspiraciones partieron de Leon Battista Alberti, que en 1441 organizó en Florencia el famoso *certame coronario,* en el que se premiarían las mejores imitaciones de formas poéticas clásicas en lengua vulgar. No hubo premios porque ninguna de las soluciones propuestas obtuvo aprobación unánime; no obstante, los propósitos sugeridos por Alberti quedaron en pie como tarea para los poetas de dentro y de

108 *Nise lastimosa,* actos II y III; *Nise laureada,* acto III.

109 Véase Arthur H. Baxter, *The introduction of classical metres into Italian poetry,* Baltimore, 1901.

fuera de Italia; en relación con este certamen poético se compusieron también las primeras imitaciones de la estrofa sáfica, cuyo autor fue Leonardo Dati; en ellas se transponen al italiano las reglas cuantitativas clásicas de una manera mecánica y arbitraria desde el punto de vista de la prosodia. Esta técnica de versificación se mantuvo casi exclusivamente dentro del influjo de la escuela de Claudio Tolomei hasta fines del siglo XV. Posterior a esta fecha, sólo probablemente con Angelo di Costanzo (1507-1591) se empezaron a sustituir los endecasílabos cuantitativos, poco naturales e insuficientes en su efecto rítmico, por los *endecasillabi*, familiares y fáciles [110]. Así se creó la estrofa sáfica rítmica en lengua vulgar, fundamento de las imitaciones españolas.

El primer testimonio de su existencia en España se encuentra en una carta del que fue más tarde arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín, escrita en 1540 desde Bolonia a su amigo Diego de Rojas [111]; el lugar de origen y el escrito adjunto («Mitto ad te quaedam epigrammata novi cuiusdam generis») no admiten dudas de que Agustín recibió las sugerencias en Italia. Con razón destaca la novedad de esta forma de estrofa, porque en esta época es también reciente en Italia la reproducción rítmica de la estrofa sáfica.

Anterior a Villegas, que en cierto sentido representa el momento decisivo en su historia, se encuentra ya en círculos eruditos de España y se divulgó sobre todo en traducciones; así lo demuestran El Brocense, Jerónimo Bermúdez, Baltasar del Alcázar y otros [112]

---

110 Sobre la estrofa sáfica en Italia G. Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881 (con rica documentación); P E. Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, Milán, 1913, págs. 117 y sigs., y 124 y sigs. (con indicaciones bibliográficas); V Dall'Osso, *Il verso e l'armonia che lo governa*, Milán, 1946, págs. 132 y sigs., y 142-143

111 Antonio Agustín, *Obras completas*, Lucca, 1772, VII, pág. 178. Véase M. Pelayo, *Estudios*, VI, págs. 410 y sig., y *Obras completas*, XLIX, pág. 312

112 A algunos otros poetas los nombra Narciso Alonso Cortés, *Villegas*, CC, 21, Madrid, 1913, Introducción, pág. 28, nota 1. Ídem, referencias sobre imitadores posteriores. La traducción de la oda *Rectius vives* por el Brocense se encuentra en M. Pelayo, *Obras completas*, XLVIII, pág 67 los

En lo que se refiere al ritmo todas estas pruebas tempranas tienen en común el libre uso de diferentes tipos de endecasílabo, tal como en Italia. Entre los propiamente sáficos (tipo B 2) se mezclaban a menudo endecasílabos italianos (tipos del grupo A) con el acento fijo en la sexta sílaba; fue frecuente también el acento en la primera sílaba, aunque no regular. Para comprender esta variedad rítmica, hay que tener presente que en España (como también en Italia) los versos de la Antigüedad no se leyeron según la cantidad, sino conforme a sus acentos naturales de palabra[113]. De esta manera resultó una gran variedad, en lugar del ritmo estrictamente uniforme de la estrofa sáfica, y así poco queda en común con el modelo de la Antigüedad.

Con las odas *Al céfiro* y *La paloma*[114] de Villegas se inicia un nuevo período en la historia de la estrofa sáfica. Desde Menéndez Pelayo se sabe que no corresponde a Villegas el mérito de haber introducido la estrofa sáfica en España; sin embargo, es, sin duda alguna, su primer maestro reconocido. Claro está que Villegas también parte de la estrofa sáfica leída según la prosodia común, pero al menos se aproxima más que sus antecesores[115] al carácter rítmico propio del modelo antiguo, limitándose a una sola variante en lo fundamental (endecasílabo del tipo B 2, forma especial 1). La perfección formal y el ligero ritmo alado convirtieron sobre todo su oda *Al céfiro* en el modelo obligatorio por siglos. La otra, *La paloma*, no obtuvo la misma difusión, pero contiene en germen dos particularidades que se desarrollarán más tarde: la rima interna (en las estrofas 3, 7 y 11) y la asonancia en los versos pares (en las estrofas 7 y 8), que en Villegas puede que fuese casual.

---

ejemplos de Jerónimo Bermúdez se reproducen en el *Parnaso español* de J. J. López de Sedano, Madrid, 1772, VI, págs. 36, 53 y 152.

113 Hay un testimonio expreso de esta manera de realización prosódica documentada en Caramuel (1665). Véase Díez Echarri, *Teorías*, página 284.

114 «Ya por el cierzo, boreal pegaso», Villegas, ob. cit., págs. 350-352.

115 Agustín García Calvo, *Unas notas sobre la adaptación de los metros clásicos por Don Esteban Villegas*, BBMP, XXIV, 1950, págs. 92-105.

En el Neoclasicismo y el Romanticismo, la estrofa sáfica experimentó su máximo florecimiento y la más amplia divulgación. Casi todos los poetas conocidos de esta época ofrecen ejemplos, y de entre ellos se destacan en especial: Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso, Noroña, Arjona, Vaca de Guzmán, los dos Moratín, Zorrilla, Fernández de Castro, el Duque de Rivas y Echeverría [116].

Poca variación pudo haber en el ritmo, porque se siguió el esquema dado por Villegas como solución óptima, aunque no con el rigor que Bello en su definición del sáfico exigió de esta estrofa [117]. En especial, la sexta y séptima sílabas no se trataban siempre como átonas. En cambio, junto al predominio del cultivo de la forma establecida, se intentaron diversas innovaciones y desarrollos en la disposición de los finales de verso. Una modalidad española característica, que en principio se da ya en Villegas, es la rima asonante en los versos pares (ABCb). De modo consecuente, y a manera de romance a lo largo de toda la poesía (o-e), Vaca de Guzmán compuso *A la muerte de Cadalso* [118]. La misma variante aparece algo modificada en *Ay de mi Alhama* de Zorrilla, donde el pentasílabo, que es el mismo título de la poesía, aparece invariable al final de cada estrofa, al modo de estribillo [119]. Una variante cercana muestra la rima consonante en vez de la asonante en los versos pares (ABCb DEFe, etc.), acaso por primera vez en Meléndez Valdés [120], luego en *A la luna* y otras de Avellaneda. De procedencia italiana, en cambio, es la rima interna al final del segundo y a la mitad del tercer verso, que ya aparece esporádicamente (pero de

---

116 Véase el resumen hasta nuestros días, en Díez Echarri, *Teorías*, páginas 286-288, nota 24.

117 A. Bello, *Obras completas*, VI, pág. 183. Con esto Bello sobrepasa incluso a Villegas. Si se tiene en consideración la exigencia de Bello por un acento fijo en la primera sílaba, un tercio de los endecasílabos en *Al céfiro* son incorrectos.

118 BAE, LXI, pág. 291.

119 ABCb DBEb FBGb, etc.; b = estribillo.

120 *A la fortuna*, BAE, LXIII, pág. 186.

modo consciente) en Villegas [121]. Se exigía como norma general, y así se encuentra por primera vez en Cadalso en *A Cupido* [122], luego en Juan Nicasio Gallego (*El rizo de Corina*) [123] y según el modelo de Cadalso en *A Luperco* de Ventura de la Vega. La estrofa sáfica (ABAb o ABBa) con rimas consonantes en todos los versos también tuvo precursores en Italia, que pueden remontarse hasta A. di Costanzo. Sin embargo, la tardía aparición de este tipo en España (usado por primera vez en Jovellanos *A Poncio, Epitalamio a F. Rivero*), hace suponer el influjo de la cercana estrofa de la Torre, que desde Francisco Medrano (1570-1607) aparece ya con varias consonantes. Noroña (*A un pajarillo*) [124], Arjona (*La gratitud*) [125], Francisco Benavides y otros siguieron el ejemplo de Jovellanos.

Las formas aconsonantadas y asonantadas desaparecen casi por completo después del Romanticismo. Quedaron sin repercusión las innovaciones en la forma exterior como la que intentó Rubén en *Clelia Sol* (1907), introduciendo un verso de cierre final heptasílabo en lugar del adónico [126]. En la misma época disminuye su divulgación. En ejemplos aislados cultivaron, sobre todo, el tipo clásico Menéndez Pelayo, Alfonso Reyes (*Himno de las cigarras*), el colombiano Rafael Pombo, Marquina (1879-1946, *A Espronceda, poeta civil*), y actualmente José María Pemán. Unamuno mostró especial predilección por esta forma estrófica empleándola con gran libertad en la disposición rít-

---

121 En Italia se atribuye la introducción de la rima interna en la estrofa sáfica al humanista Tommaso Campanella (1568-1639). He aquí un ejemplo de Villegas:

> Más vale, esclava de tan alto dueño,
> cumplir honrada, liberal, su m*ando*,
> y entre su bl*ando* y apacible seno
> dar mil arrullos.
>
> (*La paloma*, estrofa 11).

122 BAE, LXI, pág. 266.

123 BAE, LXVII, pág. 404.

124 BAE, LXIII, pág. 436.

125 BAE, LXIII, pág. 515.

126 Junto a las innovaciones de Rubén Darío, las crecientes libertades rítmicas pudieron favorecer, por cierto, la fusión con la estrofa de la Torre.

mica (*Castilla, La voz de la campana, La hora de Dios* y otros). Parece que el fin que se proponía era precisamente evitar el tipo clásico [127].

BIBLIOGRAFÍA: M. Menéndez Pelayo, *Estudios*, VI, págs. 410 y sigs. Díez Echarri, *Teorías*, págs. 279-286 (especialmente la nota 24).

II. *La estrofa de la Torre.* — En su forma originaria la estrofa de la Torre tiene cuatro versos sin rimas, y está formada por tres endecasílabos y un heptasílabo final.

Ejemplo:

	Esquema
Tirsis, ah, Tirsis, vuelve y endereza	A
tu navecilla contrastada y frágil	B
a la seguridad del puerto; mira	C
que se te cierra el cielo.	d

(Francisco de la Torre, *Poesías*, II, Oda IV, CC, pág. 60)

Se distingue de la estrofa sáfica por mezclar libremente diferentes clases de endecasílabos con el heptasílabo final. Con frecuencia se preferían los acentuados en la sexta sílaba (tipos del grupo A), especialmente en el caso del tercer verso que representa el paso rítmico al heptasílabo. Por hallarse entre la estrofa sáfica y el cuarteto lira común, recibió influjo de los dos, y perdió considerablemente su originario carácter propio. Ya en Francisco de Medrano se adornaba con rimas consonantes como una estrofa corriente de cuatro versos. Más tarde se dieron diversas formas asonantadas. En el Neoclasicismo muestra con frecuencia una gran proporción de sáficos rigurosamente construidos. En cuanto a sus asuntos, estos son los mismos de los de la estrofa sáfica. No he podido hallar ejemplos de su uso en poesías dramáticas y satíricas.

Resumen histórico: La estrofa de la Torre se denomina así por el que Quevedo llamó el Bachiller Francisco de la Torre

127 Véase el pormenor en T. Navarro, *Métrica*, págs. 396-397.

(segunda mitad del siglo XVI), quien usó esta forma de estrofa por primera vez en España en dos de sus odas; se concibió, sin duda, según el esquema de la estrofa sáfica (de ahí tomó también el nombre de sáfico de la Torre), pero no pretendió ser su reproducción exacta. El autor pensó, más bien, en la creación de un tipo de estrofa propio para imitar las formas horacianas, que sin resultar extraño en la poesía de lengua vulgar, proporcionase, no obstante, cierta impresión como de oda horaciana. Se ve que dio más importancia a las modalidades formales de la poesía en lengua vulgar que a la observación de pormenores de los modelos antiguos, porque, en caso contrario, no hubiese sustituido el adónico por el heptasílabo; y en su citada oda *Tirsis* no hubiese reproducido el *asclepiadeum tertium* [128] de Horacio por medio de la estrofa que llevó el nombre de la Torre [129]. No he podido comprobar si la estrofa de la Torre tiene modelos inmediatos en Italia, y en caso de que así fuera, si este poeta los conocería [130].

Con rimas consonantes en todos los versos (ABBa) la usa Francisco de Medrano (1570-1607) en varias ocasiones para la reproducción de la estrofa sáfica (así en *Rectius vives*). A este poeta remonta la variante ampliada de cinco versos (ABAba). No es seguro que conociera la obra de la Torre.

---

128 Ésta es la estrofa en cuestión:

> O navis, referent in mare te novi
> fluctus. o quid agis? fortiter occupa
> portum. nonne vides, ut
> nudum remigio latus.
>
> (*Carm.* I, 14)

Contando las sílabas resultan dos dodecasílabos, un heptasílabo y un octosílabo.

129 Comp. otras versiones de la misma oda, en la citada ed. de la Torre, CC, por A. Zamora (que reproduce la de Quevedo, 1631), páginas 197-201.

130 Claro está que de manera general se puede ver el nacimiento de la estrofa de la Torre en relación con la iniciativa que partió de Italia de imitar formas estróficas de la Antigüedad; no obstante, ejemplos conocidos para el heptasílabo como remate de la estrofa sáfica los ofrecen en Italia sólo Monti y Manzoni (por ejemplo, *Il nome di Maria*).

La estrofa de la Torre tuvo su época de florecimiento en el Neoclasicismo y Romanticismo, junto con la estrofa sáfica, mostrando el influjo de esta por el uso preponderante de endecasílabos sáficos, mientras que por su parte (siendo más cercana al cuarteto-lira) debe de haber favorecido la introducción de rimas consonantes y asonantes en la estrofa sáfica. En su forma originaria, sin rimas, aparece en Meléndez Valdés [131] y en L. F. de Moratín [132]. Alcanza su auge artístico en Manuel Cabanyes (*Independencia de la poesía* y otras) [133] y el Duque de Rivas [134]. Las variantes se divulgaron más. La rima consonante (ABAb o ABBa) la usan Noroña [135], Lista [136], Zorrilla («Venid a mí, brillantes ilusiones»), Avellaneda (*A N. Pastor Díaz*) y otros. Bécquer adorna la estrofa de la Torre con asonancia continua en los versos pares, a modo de romance (por ejemplo, «Volverán las oscuras golondrinas»), tal como lo hizo anteriormente el cubano Manuel de Zequeira (1760-1846). Esta forma se continúa en el Modernismo con el cubano José Martí (*Desde la cuna*), y Unamuno (*A la libertad* y otras). A modo de cuarteta cambia la asonancia, de estrofa en estrofa, en la poesía *En un campo florido* de Martí. La forma aconsonantada se encuentra de nuevo en *Viernes Santo* de G. Mistral, usándose como versos cortos alternos los heptasílabos y pentasílabos.

La forma originaria, olvidada en el Modernismo, se reanimó en tiempos recientes en *Cementerio de Soller* del catalán Ignacio Agustí.

BIBLIOGRAFÍA: Díez Echarri, *Teorías*, págs. 279-298. T. Navarro, *Métrica*, índice de estrofas: estrofa de la Torre.

---

131 *En la muerte de Filis*, BAE, LXIII, pág. 189.

132 *A la Virgen de Lendinara*, BAE, II, págs. 586-587. Esta oda es al mismo tiempo un ejemplo para el fuerte avance del sáfico estricto en esta forma estrófica.

133 «Estrofa [...] elevada a inconmensurable altura por Manuel Cabanyes.» Díez Echarri, *Teorías*, pág. 297.

134 *El faro de Malta; Un padre; El otoño*, BAE, C, págs. 503, 510 y 512.

135 Por ejemplo, en las gacelas de Hafiz I y III, BAE, LXIII, págs. 485 y 488.

136 Por ejemplo, *A Dalmiro*, BAE, LXVII, pág. 292, n.º XIII.

B) LA LIRA (GARCILASIANA).

La lira es una estrofa de cinco versos endecasílabos y heptasílabos con la disposición aBabB, enlazados con dos rimas consonantes.

Ejemplo:

	Esquema
Si de mi baja lira	a
Tanto pudiese el son, que en un momento	B
Aplacase la ira	a
Del animoso viento	b
Y la furia del mar y el movimiento	B
[...]	

(Garcilaso, *Canción V*)

Este es el tipo clásico de la lira que lleva el nombre de Garcilaso, y en ocasiones también el de Luis de León (estrofa, lira, quintilla de Fray Luis de León) para distinguirla así de variantes posteriores, de formas emparejadas, que difieren en el orden de las rimas y en el número de versos. Estas formas se conocen también con el nombre de liras, y en los estudios modernos de métrica se reúnen bajo el término colectivo de canciones aliradas.

Por su carácter la lira es una forma de la lírica culta, profana y religiosa, de condición elevada; y también se usó en la poesía dramática.

Resumen histórico: Garcilaso introdujo en España la forma de estrofa que más tarde se llamó lira. Su modelo métrico fue una estrofa de una poesía *(O pastori felici)* de los *Amori* de Bernardo Tasso (1534), que tiene exactamente la misma composición. Su origen se debe a los esfuerzos del Renacimiento italiano por transformar con un sentido de compromiso la tradicional estrofa de la canción petrarquista, según el modelo de la conocida estrofa lírica de Horacio [137].

---

137 Véase también el estudio de la canción alirada y de la estrofa sáfica. Véase D. Alonso, *Poesía española*, ob. cit., págs. 128-130.

El nombre de la lira procede de la última palabra del primer verso de la citada *Canción V (A la flor de Gnido)* de Garcilaso. Se documenta por primera vez, y precisamente en el sentido exacto de la lira garcilasiana, en el *Arte poética* de Rengifo [138].

A diferencia de Italia, donde el paradigma del modelo apenas tuvo consideración, en España la lira se convirtió en una de las más importantes y estimadas formas de estrofa del siglo XVI, a pesar de que Garcilaso la usó una sola vez. Hernando de Acuña, Montemayor, Francisco de la Torre y Herrera la emplearon alguna que otra vez. Luis de León la convirtió en la forma de estrofa exclusiva de sus grandes Odas, dándole así nueva importancia; San Juan de la Cruz le siguió en su *Cántico espiritual* y en la *Noche oscura.* Dámaso Alonso resume el desarrollo interior y temático en el siglo XVI así: «la lira, pues, pasa por esa columna vertebral formada por los tres mayores poetas del siglo XVI, Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz, y esos tres hitos señalaban su subida gradual de profanidad a espiritualidad, de espiritualidad a divinización» [139].

En la poesía dramática la lira tuvo, por lo general, poca importancia. Jerónimo Bermúdez [140] la introdujo en 1577; le siguieron, aunque en proporciones muy modestas, Juan de la Cueva, Argensola, Rey de Artieda, Guillén de Castro, Cervantes y Tirso de Molina.

En el siglo XVII y hasta el último cuarto del XVIII quedó olvidada casi por completo como forma lírica, reanudándose en la poesía neoclásica, especialmente en las odas. Meléndez Valdés, Cadalso, Forner, L. F. de Moratín, y luego Bello y otros, ofrecen numerosos ejemplos.

---

138 Ed. 1592, cap LXIII. Sobre el concepto terminológico de esta forma de estrofa y sobre los diferentes significados de lira en los preceptistas de los siglos XVI y XVII informan con más pormenor: Díez Echarri, *Teorías*, págs. 254-255, y D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, pág. 48.

139 *Poesía española,* ob. cit., pág. 616.

140 *Nise laureada*, III, 3.

En las odas románticas [141] alcanza nueva estima y divulgación, especialmente en Hispanoamérica. Como siempre ocurre cuando una forma de estrofa se siente como realmente viva, se crean numerosas variantes nuevas (por ejemplo, aBaaB, aBAaB, AbaBA y otras). Así ocurrió ya en Fray Luis y en los neoclásicos.

Mientras que en el Modernismo la lira garcilasiana se conservó sólo en ejemplos aislados, T. Navarro observa en la poesía contemporánea de España e Hispanoamérica indicios de un nuevo aprecio de esta estrofa [142].

BIBLIOGRAFÍA: Dámaso Alonso, *Sobre los orígenes de la lira*, en *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3.ª ed., Madrid, 1957, páginas 611-618 (con indicaciones bibliográficas). Díez Echarri, *Teorías*, páginas 254-255. T. Navarro, *Métrica*, Índice de estrofas: lira.

C) LA LIRA-SESTINA.

La lira-sestina, llamada también sexteto-lira y con frecuencia sencillamente lira, es una estrofa de seis versos heptasílabos y endecasílabos alternos según el esquema aBaBcC. En su forma clásica remonta a Luis de León. Constituye el esquema de rima característico una estrofa de cuatro versos con dos rimas alternas y un pareado final con un nuevo elemento de rima. En el resumen histórico se hará referencia de las variantes posteriores.

Ejemplo:

	Esquema
El hombre justo y bueno,	a
El que de culpa está y mancilla puro,	B
Las manos en el seno,	a
Sin dardo ni zagaya va seguro	B
Y sin llevar cargada	c
La aljaba de saeta enherbolada.	C

(Luis de León, Odas de Horacio, I, XXII, *Integer vitae*)

141 Por ejemplo, *España triunfante* («Quién podrá dignamente») del Duque de Rivas, BAE, C, pág. 43; *Profecía del Plata* de Echeverría; *A Roma* de Zorrilla.

142 *Métrica*, pág. 464.

La lira-sestina es, por su carácter, una forma de la poesía culta con rasgos eruditos. Se presenta por primera vez en traducciones de Horacio, y luego se usa sobre todo en las odas. En el teatro nacional aparece en las partes líricas. Samaniego (1745-1801) extendió su campo por asuntos más modestos, como en su *Fábula de la lechera*, que obtuvo gran popularidad.

Resumen histórico: El origen de la lira-sestina ha de considerarse en relación con las mismas tendencias del Renacimiento italiano y español, que condujeron también a las demás formas de liras. Aún más claramente que en las canciones aliradas más breves, esta estrofa manifiesta de un lado por su disposición la relación con la canción petrarquista, de otro, por el asunto, la tendencia hacia la *imitatio* clásica.

En la sintaxis no aparece el desarrollo propio de la canción, pero sí los rasgos característicos en el esquema de rimas: la estrofa de cuatro versos alternos está dispuesta simétricamente como si fuera la *fronte* de una canción (aB : aB), y la coda, reducida a dos versos, muestra el pareado característico del final de la estancia. Me parece que Luis de León da una prueba decisiva en favor de esta opinión; así en la lira de siete versos que usa, por ejemplo, en la Oda IV a Don Pedro Portocarrero [143], que comienza: «No siempre es poderosa». Tiene el esquema aBaBbcC, y se distingue de la forma de seis versos tan sólo por su introducción de un heptasílabo después del cuarto verso. El lugar que ocupa este verso es muy importante, por ser como el eslabón en la canción. En efecto, Fray Luis dispuso este quinto verso como eslabón, rimándolo, igual que en la canción, con el último verso de la *fronte*, y usando el heptasílabo como medida del verso. No cabe duda, me parece, de que Fray Luis pensó también en primer lugar en las formas de la canción cuando escribió sus liras de seis versos. La identidad que existe (dejando aparte la composición sobre la base de versos plurimétricos) entre el esquema de la lira-sestina y la sestina narrativa italiana, es casual [144].

143 BAE, XXXVII, pág. 9.

144 ABABCC; véase en la estrofa de seis versos bajo sexta rima.

Fray Luis intentó reproducir formas clásicas de estrofas, adaptándolas precisamente mediante la lira-sestina, aunque de manera consciente y libre; lo manifiesta usando la lira de seis versos sobre todo en sus traducciones de Horacio, mientras que en sus poesías originales convirtió la lira garcilasiana en su estrofa preferida.

En los Siglos de Oro la lira-sestina tuvo amplia divulgación en la lírica y en el teatro, y sobrepasó a la lira garcilasiana. En la poesía dramática fue introducida por Virués (*La gran Semiramís*. antes de 1581); Cervantes, Lope de Vega, Montalbán y otros siguieron este ejemplo. Se usaba sobre todo en partes líricas. El frecuente empleo condujo a varias modificaciones (p. e. aBaBCC, AbAbcC, etc.), pero que no cambiaron su organización fundamental (una estrofa de cuatro versos + un pareado). Los poetas neoclásicos prefirieron la lira-sestina a las otras clases de lira [145]. Al lado de muchas variantes se cultiva también ampliamente el tipo clásico; así en Villarroel, Cadalso, García de la Huerta. La fábula *La lechera* [146] de Samaniego le dio gran popularidad. Alberto Lista se muestra especialmente ingenioso en la creación de nuevas variantes [147].

En el Romanticismo las estrofas de seis versos plurimétricos siguen siendo casi tan frecuentes como en el Neoclasicismo. Sin embargo, las variantes semejantes y otros tipos diferentes de estrofas de seis versos arrinconan cada vez más la forma clásica de la lira-sestina, de manera que desaparece por completo. Algunos de los últimos ejemplos los ofrece el Duque de Rivas en las poesías *Al conde de Noroña* y *A Amira* [148].

---

145 Clarke, *Sketch*, pág. 305, con indicaciones de variantes y referencias de citas.

146 BAE, LXI, pág. 362.

147 Véase D. C. Clarke, *On the versification of Alberto Lista*, RR, XLIII, 1952, págs. 109-116.

148 BAE, C, págs. 22-24.

D) LA CANCIÓN PINDARICA.

De la canción pindárica se trató ya anteriormente, en cuanto no representa más que otro nombre de la canción alirada [149].

En especial se entiende por canción pindárica una canción alirada, dispuesta según el modelo de Píndaro en dos estrofas simétricas (estrofa y antiestrofa) y una tercera (epodo) de diferente extensión y orden de rimas. La serie de estas tres partes puede repetirse; en este caso todas las estrofas, antiestrofas y epodos tienen que adoptar la misma forma métrica. El ejemplo modelo es la *Canción pindárica* de Quevedo, dirigida al Duque de Lerma [150]. Las cuatro estrofas y antiestrofas tienen cada una dieciséis versos, y los dos epodos, veintiuno (endecasílabos y heptasílabos).

Resumen histórico: Los primeros intentos de imitar con rigor en lengua vulgar las odas pindáricas se hicieron en Italia en el siglo XVI. La prioridad se adjudicó a Bernardino Rota (1509-1575), o a Luigi Alamanni (1495-1556). La *Canzone pindarica* surge dentro de las mismas tendencias que la canción alirada. Ronsard recogió las sugerencias de Alamanni y escribió quince odas pindáricas (1550), que, por su parte, no dejarían de influir en Gabriello Chiabrera (1552-1639) que se considera como el principal representante de esta forma poética en Italia.

Francisco de Quevedo la introdujo en España. Su profunda formación humanística le capacitó para orientarse con el modelo del mismo Píndaro, con probable independencia de Ronsard y Chiabrera. La oda pindárica, según yo veo, no tuvo mayor divulgación en España. Parece que quedó limitada en lo fundamental a Quevedo y sus seguidores.

BIBLIOGRAFÍA: No me ha sido posible conocer estudios detallados sobre la canción alirada en su total manifestación ni sobre la canción pindárica en España. Algunas indicaciones en E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Anejo V de «Cuadernos

[149] Así la *Oda pindárica* de Cadalso, BAE, LXI, págs. 264 y sigs.
[150] BAE, LXIX, pág. 12.

de Literatura», Madrid, 1949, págs. 59 y sigs. (con indicaciones bibliográficas sobre las formas correspondientes en Italia).

LA SILVA

La silva es una forma poética de series continuadas de versos, sin constituir estrofas; y de considerable extensión; se originó de la canción petrarquista como resultado de tendencias contrarias al sistema de la estrofa.

Los diferentes tipos pueden dividirse en dos grandes grupos:

1. Los clásicos, que remontan a los Siglos de Oro.
2. Los modernistas.

Los tipos clásicos sólo usan la rima consonante, y como versos, el endecasílabo y el heptasílabo (octosílabo y heptasílabo en el caso de la silva octosílaba). Los tipos modernistas, en cambio, muestran innovaciones fundamentales con el uso de la rima asonante y con una mayor libertad en la mezcla de versos; el endecasílabo y heptasílabo se juntan con versos de 3, 5, 9 y 14 sílabas.

1. *Los tipos clásicos de la silva.* — a) Como tipo normal de la silva clásica se considera la combinación de endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes, que aparecen en serie de extensión indeterminada [151] con rimas enlazadas libremente, y aun sin ellas. Las coincidencias con pareados, tercetos, cuartetos, etc., que ocasionalmente se presenten, han de considerarse casuales; no tienen que ver con el carácter de la silva, puesto que esta se originó por una tendencia a eliminar la estrofa. Respecto a la disposición de las rimas, existe tan sólo la regla general de que no se separen demasiado los enlaces, aunque esto se aplicó de manera muy liberal [152].

---

151 El límite inferior es de unos veinte versos; superior no tiene. En la presentación tipográfica los períodos de sentido pueden aparecer separados a modo de estrofas. En tanto que esto no es tan sólo una forma tipográfica, hay algún contacto estrecho y cercano con la canción, que es la forma originaria de la silva y que, en un sentido estricto, podría llamarse canción libre. No obstante, estos períodos nunca tienen carácter estrictamente estrófico. Entre sí se diferencian, tanto en la extensión como en la disposición de los endecasílabos y heptasílabos.

152 La observación estricta de esta regla condujo al desarrollo de

Al lado de las habituales formas mixtas se encuentran también en menor número silvas que usan tan sólo una de las dos clases de versos.

Ejemplo, según la división establecida por Dámaso Alonso:

	Esquema
Era del año la estación florida	A
en que el mentido robador de Europa	B
—media luna las armas de su frente,	C
y el Sol todos los rayos de su pelo—,	D
luciente honor del cielo,	d
en campos de zafiro pace estrellas;	E
cuando el que ministrar podía la copa	B
a Júpiter mejor que el garzón de Ida	A
—náufrago y desdeñado, sobre ausente—	C
lagrimosas de amor dulces querellas	E
da al mar; que condolido	f
fue a las ondas, fue al viento	g
el mísero gemido,	f
segundo de Arión dulce instrumento.	G
Del siempre en la montaña opuesto pino	H
al enemigo Noto,	i
piadoso miembro roto	i
—breve tabla— delfín no fue pequeño	K
al inconsiderado peregrino	H
que a una Libia de ondas su camino	H
fió, y su vida a un leño.	k
[...]	

(Góngora, *Soledad Primera*, versos 1-21)

---

una forma peculiar que T. Navarro llamó «silva densa y grave» *(Métrica*, página 236), y cuya particularidad consiste en que varía la parte que se correspondería (si fuese una canción) con la vuelta, permaneciendo fija la parte primera, como de cabeza. Un ejemplo lo constituye la Canción a una noticia de la muerte del Conde de Lemos, de Góngora: «Moriste, en plumas no, en prudencia cano» (1614); BAE, XXXII, pág. 453. La primera serie muestra el siguiente esquema: ABCBAC DDeFFeGG. Obsérvese la estrecha relación con la canción petrarquista. Como ejemplo de lo contrario (o sea de la libertad en la disposición) sirva la muestra inmediata de la *Soledad I*, cuyas rimas varían en las sucesivas series.

Como en la silva no hay límite en la combinación métrica, ni implica un asunto determinado, resulta un sistema métrico adaptable a cualquier tono poético. Su contenido es muy vario, desde las *Soledades* de Góngora hasta la *Gatomaquia* de Lope; puede desarrollar un tema didáctico o servir para un canto triunfal; se usa para cantar tanto los temas tristes como los alegres, para el idilio, para obras de inspiración personal o para otras de imitación clásica.

b) La silva octosílaba es como la silva corriente, pero presenta el verso octosílabo en combinación con tetrasílabos.

c) La silva de consonantes, muy divulgada en el teatro nacional, figura entre las formas de silva tan sólo a causa de su denominación errónea. En realidad se trata de una sucesión de pareados con rima consonante de heptasílabos y endecasílabos, según el esquema aAbBcC, etc. Por esto se estudia junto con el pareado.

Resumen histórico: El tipo normal de la silva clásica no aparece en España antes de principios del siglo XVII. El primer ejemplo importante para la historia de la literatura que puede fecharse con seguridad, lo ofrece Góngora en la primera de sus *Soledades* (1613). No obstante, él no fue el primer poeta español que usó esta forma. Lope de Vega en los *Pastores de Belén,* y acaso también Jáuregui [153], le precedieron en poesías más bien cortas [154]. Góngora, sin embargo, decidió su carácter y aseguró su forma.

El origen de lo que en España se llama silva, está en Italia [155]. Allí se desarrolló en el transcurso del siglo XVI, partiendo de la canción petrarquista como reacción contra las

---

153 BAE, XLII, págs. 115 y 118.

154 Para más detalles véase Karl Vossler, *La soledad en la poesía española,* Madrid, 1941, págs. 97-101. No corresponden a esta clasificación dos poesías enumeradas como silvas en los Índices generales de la BAE (LXXI, pág. 5, col. 1): la de Herrera (XXXII, pág. 339, col. 1) y la de Luis de León (XXXVII, pág. 39, col. 1).

155 T. Navarro *(Métrica,* pág. 236) remite en este conjunto a la poesía sobre los artistas florentinos, de A. Francesco Grazzini, Il Lasca (1503-1584).

reglas estrictas de esta. Si hubiese que buscar modelos en la Antigüedad, se pensaría en primer lugar en los epodos de Horacio, que tampoco forman estrofa y tienen metros diversos, y en todo caso en las elegías romanas. Sin embargo, ocurre que es general la tendencia de no formar estrofas, y lo muestra la evolución del madrigal hacia una forma libre en virtud de nuevos métodos en la música. En efecto, el madrigal del siglo XVI se distingue de la silva respecto a la métrica tan sólo por el hecho de que su extensión es, por lo general, más corta. Sin embargo, A. F. Grazzini creó en esta época una forma larga del madrigal (*madrigalone, madrigalessa),* en la que se pierden las diferencias con la silva. En cuanto al asunto, tampoco puede haber grandes dificultades, pues en el siglo XV el madrigal empezó a convertirse en una poesía propia para asuntos diversos. Los teóricos italianos que desconocen el nombre de silva como término métrico, llaman, por lo general, *madrigale* a la forma correspondiente, y no parece que haya de excluirse este influjo.

No se ha aclarado el nombre mismo de la silva. Vossler, que se ocupó detenidamente de esta cuestión, expone en conjunto los muchos aspectos del significado literario de la palabra desde la Antigüedad [156], a través de Italia, hasta España [157]. El griego ὕλη (materia prima), el título del libro *Silvae* de Estacio y la mediación italiana, influyeron sin duda en la elección de este nombre en España. No obstante, queda inexplicada la cuestión de por qué razón la palabra silva se convertiría en término métrico de una, aunque libre, muy determinada forma poética, mientras que en la Antigüedad y en Italia significaba «la negación de la forma», según el parecer de Vossler. Faltan indicios seguros, como en el caso de la lira. El primer uso de silva como término métrico no aparece tampoco claro. Según las cuidadosas suposiciones de Vossler, el término pudiera remontarse a Jáuregui y tal vez a una época anterior a 1618 [158]. El

---

156 Véase, además de Vossler, a Friedrich Vollmer, *P. Papinii Statii Silvarum libri,* Leipzig, 1898, págs. 24 y sig.

157 Ob. cit., págs. 91 94.

158 K. Vossler, ob cit., pág. 100.

primer testimonio seguro en el sentido métrico se encuentra, según yo veo, en la *Rhythmica* de Caramuel, que es, por lo demás, el único entre los preceptistas de los Siglos de Oro que se ocupó de esta forma poética; es significativo que la mencione en relación con el madrigal [159].

I a) Góngora elevó el prestigio de la silva; fue forma poética estimada en los Siglos de Oro, como lo muestra el frecuente uso que de ella hizo Lope de Vega (así en el *Laurel de Apolo, Gatomaquia, Selva sin amor, El siglo de oro* y otras), Francisco de Rioja [160], Quevedo [161], Polo de Medina [162]. En especial es la forma preferida de la llamada poesía de la soledad.

Después de un nuevo incremento en la segunda mitad del siglo XVIII, alcanza en los primeros decenios del siguiente su máxima divulgación como forma métrica predominante de las odas neoclásicas (Quintana, Juan Nicasio Gallego, Martínez de la Rosa, Bello, J. M. Heredia y otros); cuanto más grave sea su estilo, más crece la proporción de endecasílabos.

Los poetas del Romanticismo perseveran en el cultivo de la silva, que es la forma corriente de la lírica de carácter filosófico. Armonizando hasta el fin la variación de la forma con la condición del asunto, se alcanza su más extrema expresividad estilística. Así aparecen con predominio los endecasílabos y en series de rimas sucesivas en la oda solemne *A la victoria de Bailén* y *Napoleón destronado* del Duque de Rivas [163], y en el tipo ligero, caracterizado por el predominio de heptasílabos, en el *Himno al sol* de Espronceda y en *A la luz* de Campoamor.

La persistencia de la silva clásica en el Modernismo temprano (Gutiérrez Nájera y Darío), donde se usa para los fines de la canción, poco frecuente en estos poetas, fue la condición previa para la creación de los tipos modernistas de la silva.

---

159 Libro II, cap. V, 18, pág. 331. Véase Díez Echarri, *Teorías*, pág. 258.
160 BAE, XXXII, págs. 381-385.
161 Por ejemplo, BAE, LXIX, págs. 302-320.
162 BAE, XLII, págs. 176 213, en diversos lugares.
163 BAE, C, págs. 19 y 25.

Estos no aparecen hasta principios del siglo XX, y apartaron el uso de las formas clásicas de la silva de tal manera que ya sólo se presentan en ejemplos aislados.

I b) La silva octosílaba logra independencia y mayor alcance tan sólo en el Modernismo, en el que la usaron Martí, Gutiérrez Nájera y otros. En especial fue favorecida por Antonio Machado (*Las encinas, Los olivos, Poema de un día* y otras). Su historia, no obstante, remonta a tiempos más antiguos. Es poco probable, sin embargo, que pueda comenzarse ya con las dos poesías del *Cancionero de Palacio* (n.os 108 y 118), que cita Tomás Navarro[164]; su origen se debe más bien a la sencilla transposición de la forma clásica (con versos de 11 y 7 sílabas) a la poesía octosílaba, como se hizo también con el soneto. De esta manera, tomó un aire popular y logró divulgarse. En esta tendencia se presenta uno de los primeros ejemplos de esta forma, en las silvas octosílabas que Góngora insertó en el diálogo pastoril *Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor* (1615).

Tal como se usó en los Siglos de Oro, se encuentra, de vez en cuando, en poesías polimétricas del Romanticismo; así en la introducción de *El diablo mundo* de Espronceda, y ocasionalmente en Zorrilla.

2. *Los tipos modernistas.* — Los tipos modernistas amplían la forma normal clásica con el uso de otras clases de versos y la introducción de la rima asonante. Así se originan los siguientes:

1.º El tipo normal de rimas consonantes a cuyos versos de 11 y 7 sílabas se unen versos de otras medidas, pero de ritmo parecido (3, 5, 9, 14 con disposición 7 + 7).

2.º La silva aconsonantada, que aparece ya en la forma normal clásica o ya en el mencionado tipo ampliado, usando tan sólo la rima asonante.

3.º Una forma especial de la silva asonantada es la silva arromanzada. En este caso, todos los versos pares muestran la misma asonancia, como en los romances.

164 *Métrica*, pág. 128.

Ejemplo de la silva arromanzada:

	Esquema
¡Las figuras del campo sobre el cielo!	A
Dos lentos bueyes aran	b
en un alcor, cuando el otoño empieza,	C
y entre las negras testas doblegadas	B
bajo el pesado yugo,	d
pende un cesto de juncos y retama,	B
que es la cuna de un niño;	e
y tras la yunta marcha	b
un hombre que se inclina hacia la tierra,	F
y una mujer que en las abiertas zanjas	B
arroja la semilla.	g
Bajo una nube de carmín y llama,	B
en el oro fluido y verdinoso	H
del poniente, las sombras se agigantan.	B

(A. Machado, *Campos de Soria*, IV)

Resumen histórico: Las innovaciones esenciales de la silva remontan a Rubén Darío en sus últimas obras. Su libro *Cantos de vida y esperanza* (1905) muestra en *Helios* versos de 11, 7, 14, 9 y 5 de rima consonante, en combinación libre. La silva arromanzada sobre la base de endecasílabos y heptasílabos aparece acaso por primera vez en Rubén en *Lo que son los poetas* y en otras poesías. No obstante, Bécquer ya dio los primeros pasos hacia esta afortunada innovación del Modernismo. En las rimas usó repetidas veces endecasílabos y heptasílabos libremente ordenados y asonantados a modo de romance, pero dispuestos en forma de estrofas de cuatro versos [165]. Para llegar de esta base a la silva arromanzada, Rubén sólo tuvo que abandonar la disposición estrófica. A. Machado mostró especial preferencia por esta forma en *Campos de Castilla* (1912) [166].

En la poesía contemporánea, los tipos asonantados de la silva no parecen persistir. En cambio, la forma de versos poli-

165 Por ejemplo, *Rimas*, LIII, LV. Esta última tiene el siguiente esquema: AbCB DBEb FbGB (b, B = rima asonante i - o).

166 Véase *Poesías completas*, 7.ª ed., Madrid, 1955, n.os CXII, CXIII, CXXV, CXXIX y otros.

métricos con rima consonante se conserva en Jorge Guillén y otros [167].

EL SONETO

El soneto fue, sin duda, la forma poética de más éxito en las literaturas modernas. Desde hace siglos está divulgado por todo el ámbito cultural europeo, y cuenta todavía en la poesía contemporánea como una de las formas más vivas de la creación poética [168]. Si dejamos aparte el soneto de Shakespeare, puede decirse que conservó inalterado su aspecto característico desde Petrarca, que aseguró su triunfo, si bien cada literatura y época dieron la preferencia a una u otra de las posibles variantes.

El soneto clásico o común es en España la forma casi exclusiva desde Garcilaso hasta el Modernismo, y también en nuestros días; consta de catorce endecasílabos que van dispuestos en el orden sucesivo de dos cuartetos y dos tercetos, con rima independiente. El desarrollo sintáctico se atiene, por lo general, a esta división, aunque no en forma estricta. En cuanto a este punto de vista, los cuartetos se consideran con frecuencia como una estrofa de ocho versos, y los tercetos como una de seis. Se usa exclusivamente la rima consonante, sin que ningún verso quede sin correspondencia. Los cuartetos tienen dos rimas en común, que en el tipo normal se abrazan: ABBA ABBA. El orden de las rimas en los tercetos [169] es más libre, y las combinaciones más habituales son:

a) con dos rimas:

CDC DCD
CDC CDC
CDD DCC

[167] Una serie de citas de variantes de la silva moderna se encuentra en T. Navarro, *Métrica*, págs. 388-389 y 463.

[168] Véase E. Fernández Almuzara, *Vitalidad del soneto*, «Razón y Fe», CXXVI, Madrid, 1942, págs. 281-291.

[169] Sobre las clases e intensidad del uso de los diferentes tipos de terceto en los siglos XVI y XVII dan información D. C. Clarke (*Tiercet rimes of the Golden Age sonnet*, HR, IV, 1936, págs. 378-383), y con especial consideración de Lope de Vega y su tiempo, Jörder (*Formen*, págs. 1-66).

b) con tres rimas:

CDE	CDE
CDE	DCE
CDE	DEC
CDE	EDC

Los tipos principales en competencia son CDC DCD y CDE CDE.

Ejemplo de un soneto con un gran artificio formal:

	Esquema
Mientras por competir con tu cabello	A
oro bruñido al sol relumbra en vano,	B
mientras con menosprecio en medio el llano	B
mira tu blanca frente el lilio bello;	A
mientras a cada labio, por cogello,	A
siguen más ojos que al clavel temprano,	B
y mientras triunfa con desdén lozano	B
del luciente marfil tu gentil cuello;	A
goza cuello, cabello, labio y frente,	C
antes que lo que fue en tu edad dorada	D
oro, lilio, clavel, cristal luciente,	C
no sólo en plata o víola truncada	D
se vuelva, mas tú y ello juntamente	C
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.	D

(Góngora [170])

Las alteraciones con respecto al tipo común pueden referirse a:

[170] Un análisis de este soneto lo ofrece Walter Mönch en *Góngora und Gryphius*, RF, LXV, 1954, págs. 300-316. Véase también M. de Montoliu, *El sentido arquitectónico, decorativo y musical en la obra de Góngora* (BRAE, XXVIII, 1948, págs. 72-73), que lo tiene por soneto-ramillete o soneto paralelístico. Para D. Alonso es un soneto de correlación reiterativa cuatrimembre en tres pluralidades (*Ensayos y estudios gongorinos*, Madrid, 1955, págs. 225-226 y 245-246).

1.° La clase de verso. En este aspecto se desarrollaron, hacia tipos independientes, el sonetillo (de versos cortos) y el soneto alejandrino.

2.° La disposición de las rimas en los cuartetos. Aparte de algunos casos especiales que se tratarán en el resumen histórico, sólo se usó el orden alterno ABAB ABAB en la primera época del soneto español y en el soneto alejandrino del Modernismo (según el modelo francés).

3.° El número de versos. En Italia se intercalaron heptasílabos en los cuartetos y tercetos. Este soneto ampliado sólo tuvo una pobre existencia en España. Si Rengifo[171] dedica una atención poco merecida a estos tipos especiales, se debe a que sin duda se atiene más a lo que dicen las poéticas italianas que al uso real de esta forma de soneto en España. En todo caso, ninguno de los poetas de renombre usó estos sonetos doblados y terciados y con cola.

En cambio, en los Siglos de Oro se estimó bastante otra forma ampliada, el soneto con estrambote[172], que consta de un soneto normal, al cual se añade como coda o final (en italiano *sonetto caudato)* una o más estrofas de tres versos (por lo general, de composición de 7, 11 y 11 sílabas). El heptasílabo recoge la rima que le precede inmediatamente, mientras que los dos endecasílabos forman un pareado con elementos propios de rima:

ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG, etc.

Otras formas de estrambotes, como EE (sin heptasílabo), DeE y DEE, se usan mucho menos. En oposición al carácter exclusivamente satírico o burlesco que el *sonetto caudato* tiene en

---

171 *Arte poética* (1592), caps. XLIV-LII.

172 E. Buceta ha reunido unos doscientos cincuenta testimonios. Véanse sus artículos en RHi, LXXII, 1928, págs. 460-474; ídem, LXXV, 1929, páginas 583-595; RFE, XVIII, 1931, págs. 239-251; ídem, XXI, 1934, págs. 361-376. Además, Jörder, *Formen*, págs. 67-82.

Italia, el soneto con estrambote se usa en España también para la poesía seria [173].

De entre los sonetos «de ingenio» artificiosos, en los que se crean grandes dificultades en la composición o en el enlace de rimas, citaremos solamente dos [174]:

1: *El soneto acróstico.* — En el caso más sencillo su particularidad consiste en que las letras iniciales de cada verso, leídas de arriba hacia abajo, componen una palabra, una divisa o en la mayoría de los casos el nombre de la persona a la que se destina la poesía [175]:

---

[173] De los cuarenta y nueve sonetos con estrambote que E. Buceta examina en el referido artículo de la RFE, XVIII, 1931, veintiuno desarrollan temas serios.

[174] Rengifo menciona ejemplos de un gran número de estos sonetos de ingenio en su *Arte poética*, caps. XLIV-LIII: así el soneto continuo, que conserva los dos elementos de rima de los cuartetos también en los tercetos (ABBA ABBA ABA BAB); el soneto encadenado, en que a partir del segundo verso la palabra inicial de cada verso recoge la rima final del anterior; con repetición, en que la última palabra de cada verso es principio del otro; el soneto retrógrado, que «leído al derecho y al revés, por abajo o por arriba, saltando o arreo, haga sentido y convenga con los demás, y siempre se guarden las consonancias y número de soneto»; el soneto bilingüe escrito en dos lenguas, generalmente en latín y español, y otros. Los hay también de versos agudos y esdrújulos y los sonetos en versos de cabo roto, una variante burlesca del soneto agudo, en el cual se consiguen los agudos por el uso regular de la apócope:

> Hermano Lope, bórrame el soné—.
> De versos de Ariosto y Garcilá—,
> A la Biblia no tomes en la má—,
> Pues nunca de la Biblia dices lé—
> [...]
>
> (Góngora, *A Lope de Vega*, h. 1604-1609)

Sobre las clases e historia de los diferentes sonetos de ingenio informa con amplitud Jörder, *Formen*, págs. 83-267. Sobre el manierismo en el soneto, en especial sobre el soneto correlativo, véase D. Alonso, *Poesía española*, ob. cit., págs. 431 y sigs. (con bibliografía en las notas).

[175] Véase M. Pelayo, *Estudios* I, pág. 398. Irving A. Leonard, *Some curiosities of Spanish colonial poetry*, Hisp., XV, 1932, págs. 39-54.

Guerrero insigne,	Ilustre y	Poderoso,
Laureado de	Dafne por	Prudente;
Onor del orbe,	Ulises	Eminente,
Romano César,	Que triunfó	Animoso,
Iris de Flandes,	Vencedor	Famoso,
Alejandro sin par,	Ector	Valiente,
De cuya fama,	Dulce y	Refulgente
Está el imperio	Eterno y	Victorioso;
Atlante en fuerza,	Aquiles	Aplaudido,
Rayo en la guerra,	Marte en ser	Soldado,
Aníbal de Cartago,	Amón	Temido,
Gloria de Siena,	Lauro	Venerado,
Onor de	Flandes, donde sois	Querido,
Norte de	Italia, donde sois	Amado.

GLORIA DE ARAGÓN, I. DUQUE DE AMALFI; en la parte derecha, las calidades del celebrado. *(Vida y hechos de Estebanillo González,* BAE, XXXIII, pág. 332)

2: *El soneto con eco.* — En la terminología hay que distinguirlo de los *vers couronnés.* Se presenta en numerosas variantes, ya en forma de diálogo, ya en la forma corriente [176]. Su particularidad consiste en que la palabra de rima repite la que precede inmediatamente o como verdadero eco que contesta, o a modo de eco que repite sólo partes de esta palabra.

a)	Leónido:	Cristo:
	[...]	[...]
	Y pretendiendo deshonralla	Honralla
	Y aunque de mar tan afanado	A nado
	He de volver al regalado	Ado
	Por defender a quien me acalla	Calla.

(Del soneto con eco de Lope, «Ingrato cielo», en *La fianza satisfecha)*

---

176 Véase M. Gauthier, *De quelques jeux d'esprit: Les échos,* RHi, XXXV, 1915, págs. 27-43, y Jörder, *Formen,* págs. 161-209.

b) Antes que al pobre yo despida, pida,
Dios mío, harina a su molino, lino
A su mesa Real [...]
(Lope, *San Isidro Labrador de Madrid*)

Además de las normas para la composición formal del soneto, conviene añadir otras prescripciones menos estrictas y rigurosas que las reglas métricas, que buscan orientar criterio para el logro de un soneto perfecto:

Por lo general, se observa la exigencia de que el soneto desarrolle un solo asunto, y esto obliga a una intensa concentración que no permite divagaciones. El ritmo interno en el desarrollo de las ideas es una prueba más para el ingenio del poeta; por lo general, el asunto debe levantarse en los cuartetos, y descender en los tercetos. Los cuartetos sirven como exposición. En ellos se describen con frecuencia asuntos reales, ficticios o alegóricos que luego se interpretan en los tercetos que siguen, bien sea deduciendo una lección o una consecuencia, o bien sea estableciendo una reflexión sobre el asunto o presentando un efecto inesperado.

Un buen soneto requiere un claro orden en el desarrollo de las ideas, pero tampoco es necesario que obedezca al criterio expuesto pues cada uno posee su peculiar sentido creador.

En sonetos que buscan sorprender con intensos efectos inesperados, el poeta extiende la función habitual de los cuartetos hasta el primer terceto, para crear de este modo una fuerte presión sobre el último terceto que es el final sorprendente de la poesía. En el soneto llamado enumerativo la enumeración sigue ascendiendo hasta el décimotercer verso, y el desenlace de la tensión ocurre en el décimocuarto mediante una conclusión que da sentido a toda la enumeración [177].

[177] Sobre la disposición del soneto, W. Mönch, *Das Sonett, seine sprachlichen Aufbauformen und stilistischen Eigentümlichkeiten*, en «Syntactica und Stilistica. Festschrift für E. Gamillscheg», Tübingen, 1957, páginas 387-409, y L. Spitzer, *Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik*, Heidelberg, 1961, págs. 10 y sigs. La disposición 13 + 1 se encuentra en la *Vita nova* de Dante, ed. «Bibliotheca Romanica», XL, página 73; está utilizada en el soneto humorístico *A Galicia*: «Pálido sol en cielo encapotado», atribuido a Góngora.

Todo lo que se puede expresar entera y artísticamente en catorce versos, es motivo para componer un soneto. Por su procedencia y principal uso, es una forma de la lírica. Sin embargo, abarca también el ámbito de la poesía didáctica, satírica y panegírica. Tal variedad corresponde a las diversas situaciones espirituales que pueden expresarse en el soneto: llega desde la elevación mística hasta la frivolidad y aun el libelo grosero y ofensivo. Como pieza lírica se encuentra con frecuencia en las comedias y novelas de los Siglos de Oro; en cambio, es poco frecuente su uso dramático como soneto dialogado.

Resumen histórico: El nombre español para el soneto se adoptó de Italia junto con la forma. Un diminutivo de *sonus,* tono, sonido, sirve de base para la etimología; primero dio por resultado *sonet* en provenzal antiguo, que significa melodía corta y ligera, cancioncilla. En el sentido general de canción la palabra *sonetto* se usa en algún caso en la antigua literatura italiana [178]. En Italia, *sonetto* significa, en especial, una poesía de composición fija que, a pesar de su nombre provenzal, ha de considerarse como una invención italiana independiente.

El soneto aparece plenamente desarrollado con sus rasgos característicos entre los primeros testimonios de la poesía culta italiana de la corte de Federico II (1194-1250). Las reglas para su composición ya las expusieron los primeros teóricos italianos Francesco da Barberino y Antonio da Tempo.

La discutida cuestión del origen puede mencionarse como un asunto marginal, porque no es de alcance directo para la historia del soneto en España, que comienza sólo en el siglo XV. Con todo, he aquí algunas indicaciones:

Frente a la opinión antigua de L. Biadene [179], que consideró el soneto como la unión de un *strambotto* de ocho versos con

[178] Un testimonio más extenso, en K. Vossler, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, 1960, págs. 201-208, con una breve reseña de las dos principales teorías de origen.

[179] *La morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, en «Studii di filologia romanza», IV, 1888, págs. 1-234.

otro de seis [180], la investigación de nuestros días se inclina, por lo general, a suponer que el soneto no es sino una forma especial de una estrofa de canción independizada, como la *cobla esparsa* provenzal. Como solución de compromiso se consideró también la posible disposición en un *strambotto* de ocho versos o en una *canzuna* popular de ocho versos, más una coda de seis versos, como la estrofa de canción.

El principal argumento de la teoría basada en el *strambotto* radica en el hecho de que en el siglo XIII prevalece la división en tres partes de los dos tercetos (CD CD CD), frente a la exclusiva en dos (CDC DCD), que es la disposición a partir del siglo XIV. No obstante, desde el principio existe también la disposición en dos partes de los tercetos, de manera que no puede saberse con seguridad cuál de estas maneras de combinar los tercetos ha de considerarse como la realmente originaria. En este punto la teoría de Biadene no puede comprobarse ni negarse en redondo. Sin embargo, cabe pensar que la fusión de dos formas poéticas diferentes e independientes en una nueva poesía uniforme sería un hecho insólito. Además, los poetas de la escuela siciliana que han de considerarse como los inventores del soneto, no cultivaron precisamente el *strambotto*. El *strambotto* es, originariamente, una forma popular, mientras que el soneto desde su primera aparición pertenece a la poesía culta por el asunto y el estilo.

Si se tiene en cuenta que ya los provenzales determinaron el asunto, lengua y formas poéticas de los sicilianos, resulta que el soneto fue una especie poética culta, acuñada por los

[180] Las formas del *strambotto* de la Italia del Sur que Biadene tuvo en consideración, muestran los siguientes esquemas fundamentales: ABAB ABAB y AB AB AB. Sin embargo, estas formas del *strambotto* son, según parece, más recientes que el soneto. El *strambotto* italiano más antiguo que actualmente se conoce remonta al año 1268, y procede de Génova; también el segundo procede del norte de Italia. Véase P. Toschi, *La questione dello strambotto alla luce dei recenti scoperte*, «Lares», XVII, 1951, págs. 79-91. Gianfranco d'Aronco, *Guida bibliografica allo studio dello strambotto*. Modena, 1951. Alberto M. Cirese, *Note per una nuova indagine sugli strambotti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIV, 1967, págs. 1-54.

primeros y de la que los segundos se valieron para su expresión por ser de su gusto.

En efecto, los dos cuartetos pueden considerarse como el primero y segundo pies de la fronte de la estrofa de canción, y los dos tercetos, como vueltas de la *coda*. Parece que Antonio da Tempo se hizo las mismas reflexiones cuando calificó de *volte* los dos tercetos. La mencionada *cobla esparsa* había dado ya el modelo para el uso aislado de la estrofa de canción. Con esto no se pretende negar de ningún modo la originalidad italiana en la creación del soneto, pero se puede incorporar de manera orgánica en el ámbito formal y artístico de los poetas cultos de la corte de Sicilia. El asunto de amores cortesanos, de ninguna manera popular, que el soneto temprano tiene en común con la canción, me parece que es otro apoyo para suponer que el soneto es, por su procedencia, una variante acortada de la canción, más modesta en el nivel de estilo [181].

Los testimonios más tempranos del soneto en España remontan a mediados del siglo XV. En primer lugar, se halla la notable colección de los cuarenta y dos *sonetos fechos al itálico modo* [182] del Marqués de Santillana (1398-1458) escritos en endecasílabos. Los cuartetos se constituyen en su mayoría con rimas alternas (ABAB ABAB) contrastando con la disposición de rimas abrazadas (ABBA ABBA) normales en Italia, desde los poetas del *stil nuovo*, y en especial desde Petrarca [183]. Esta

---

181 Una exposición detallada y crítica de las diferentes teorías de origen, con bibliografía cronológica, en E. H. Wilkins, *The invention of the sonnet and other studies in Italian literature*, Roma, 1959, págs. 11 39. Este autor defiende que la octava procede de una *canzuna* popular siciliana, mientras considera la estrofa de seis versos como una creación nueva.

182 Véase A. Vegue Goldoni, *Los sonetos «al itálico modo» de Don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana.* Estudio crítico y nueva edición de los mismos, Madrid, 1911; y Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, cap. V: «Los sonetos», páginas 179-202.

183 De los trescientos diecisiete sonetos del *Canzoniere* de Petrarca (ed. Chiorboli), trescientos tres usan el esquema de cuartetos ABBA ABBA; sólo diez casos muestran la disposición alterna ABAB ABAB; dos tienen esquemas asimétricos: ABAB BAAB y ABAB BABA. Cuartetos con tres rimas faltan por completo en Petrarca.

predilección de Santillana (que aparece también en los pocos sonetos del siglo XV) por un esquema de rimas ya anticuado en Italia desde hacía mucho, nada tiene que ver con una tendencia arcaizante o con un propósito estético en el orden de las rimas. La preferencia se explica, a mi entender, por la tendencia a diferenciar con meridiana claridad los dos cuartetos del soneto de la copla de arte mayor, que entonces estaba en su máximo florecimiento, y cuyos principales tipos se caracterizaron por el uso de la rima abrazada. Los poetas españoles que primero escribieron sonetos, tenían que luchar contra el poderoso influjo de la copla de arte mayor. Así lo demuestra el que el menor descuido en la composición de los cuartetos condujera automáticamente a la tan común copla de arte mayor. Las pocas faltas de Santillana en el esquema de los cuartetos (ABBA ACCA y ABAB BCCB) siempre tienen por resultado los dos tipos principales de la copla de arte mayor, en cuyo desarrollo clásico él también participó esencialmente. El medio más seguro para mantenerse firme ante este influjo, fue sin duda la composición alterna de los cuartetos para que así el soneto distase, lo más posible y de manera clara, de la copla de arte mayor. Estas tendencias de diferenciación, necesarias entonces frente a las formas autóctonas, hicieron que Santillana se alejara de Petrarca, su modelo, en el orden de los cuartetos [184]; en cambio, le sigue estrechamente en la disposición de las rimas de los tercetos, puesto que no hubo formas españolas en competencia que se lo impidieran. Con una sola excepción usa exclusivamente los dos tipos principales de Petrarca [185]: CDC DCD (en 27 sonetos) y CDE CDE (en 14 sonetos).

---

184 De manera diferente hay que considerar el caso de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), aislado en su época. Quince de sus cuarenta y un sonetos (ed. Knapp) difieren de la forma normal (ABBA ABBA) que es la más frecuente en él. Aquí se trata, en cambio, del intento de amoldar la forma fija de la cuarteta italiana a las formas autóctonas mediante variaciones en la disposición de las rimas. No obstante, no tuvo continuadores notables. Véase Jörder, *Formen*, págs. 86 y sig., y pág. 87, nota 1.

185 Para que puedan compararse las cifras de su uso (que van entre

Santillana ofrece una sola vez (en el soneto XVI) el tipo de soneto clásico, que luego prevaleció, con rimas abrazadas en los cuartetos.

Los cuatro sonetos de Mosén Juan de Villalpando merecen mencionarse también como testimonios tempranos[186]. Se construyen según el esquema mencionado ABAB ABAB CDC DCD, pero se escribieron en versos de arte mayor. Este intento de compromiso entre la forma poética italiana y un verso autóctono, no tuvo éxito. Conozco sólo otros dos ejemplos del soneto de arte mayor; uno, de principios del siglo XVI, es la traducción del soneto CXXXII de Petrarca, hecha por Hernando Díaz[186]. Como singular anacronismo se presenta un soneto de arte mayor en Gutierre de Cetina[187].

Los intentos del siglo XV no fueron sustanciales. Boscán y Garcilaso, que arraigaron verdaderamente el soneto en España y crearon el fundamento de su desarrollo triunfal, no recurrieron a sus antecesores, sino de manera directa al mismo Petrarca, y reprodujeron por primera vez perfectamente la forma característica del soneto del maestro italiano en lengua española. A partir de 1525, las poesías de arte mayor son cada vez menos frecuentes y ya no representan un impedimento serio para el uso de la rima abrazada en los cuartetos del soneto, según el modelo de Petrarca. Y así se creó el tipo clásico o común del soneto español, que prevaleció hasta nuestros días.

---

paréntesis) ofrecemos aquí los tipos de terceto de los trescientos diecisiete del *Canzoniere:*

CDC	DCD	(117)	CDC	CDC	(8)
CDE	CDE	(120)	CDD	DCC	(4)
CDE	DCE	(66)	CDE	EDC	(1)
			CDE	DEC	(1)

186 Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1889, I, col. 535-536. El último de Villalpando *(Maldicho yo sea)* es defectivo. El de Hernando Díaz comienza: «Si amor no es aquesto...» (II, col. 774).

187 «¿Cómo es posible poderse sufrir», soneto XXXVIII, *Obras de Gutierre de Cetina*, ed. J. Hazañas y la Rúa, I, Sevilla, 1895, pág. 40.

Esta definitiva introducción del soneto tomó gran incremento, sobre todo gracias a la autoridad de Garcilaso; ya adoptado, en el siglo XVI se cultivó en considerable proporción, en particular por los poetas que seguían la tendencia italianizante[188]. De entre ellos se destacan por la calidad, cantidad e influjo: Sa de Miranda, Gutierre de Cetina, Baltasar del Alcázar y en especial Fernando de Herrera.

En el siglo XVII el soneto inunda la poesía española. Sólo Lope de Vega escribió aproximadamente unos tres mil, de los cuales conservamos acaso la mitad[189]. En la obra de los buenos poetas aparece aún más regularizado que en el siglo XVI y, en los tercetos, se sitúa un tipo de dos y otro de tres rimas, de tal modo que los demás pierden su importancia. Cervantes y Góngora conservan el tipo normal de tres rimas CDE CDE que prefirieron Garcilaso y Herrera; Cervantes parece que en su totalidad, y Góngora, en su mayoría. En Lope puede notarse cómo se aparta de repente hacia 1605, del tipo principal de tres rimas que hasta entonces había prevalecido en su obra, y prefiere el tipo de dos rimas CDC DCD, como lo hicieron antes Boscán y Gutierre de Cetina, aunque estos no de manera tan exclusiva. Las razones de este cambio en Lope no se explican claramente. Como se produce primero en las comedias (donde se encuentran la mayoría de sus sonetos), puede suponerse que se realizó por necesidades de la escena. La rima alterna y el orden inmediato de las rimas es más fácil de recordar que el tipo CDE CDE cuyos elementos están separados en cada paso por dos versos. Además, el tipo alterno del terceto acaso le pareciese (puede que por influjo de los petrarquistas italianos) como el más correcto, hecho con más rigor y de más fuerza, como puede deducirse de una alusión en la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía*[190]. Siguieron el modelo de Lope en primer lugar, los autores de comedias, y el más consecuente fue Montalbán. La importancia del tipo CDC DCD en los so-

[188] De Gutierre de Cetina se conservan doscientos cincuenta sonetos, de Herrera, trescientos.

[189] La lista en Jörder, *Formen*, págs. 287-372.

[190] La cita se reproduce en Jörder, *Formen*, pág. 12, nota 3.

netos de Quevedo, Villamediana y Calderón puede remontarse también al influjo de Lope.

El alcance del soneto endecasílabo en el teatro se inicia con la *Nise laureada* (acto II, 3) de Jerónimo Bermúdez (1577). Antes de Lope no tuvo importancia [191]; él lo puso de moda y lo mantuvo en el teatro hasta fines del siglo XVII. Sólo en casos excepcionales se convierte en una forma dramática mediante el diálogo [192]. Por norma general se atiene a la función que le asigna Lope en el *Arte nuevo:* «el soneto está bien en los que aguardan» [193], o sea que lo estima propio para los soliloquios.

Las Poéticas de los Siglos de Oro, cuando se refieren al soneto, se apoyan sobre todo en sus modelos italianos y apenas se ocupan de la creación española. En lo fundamental se desatan en elogios panegíricos por esta forma italiana, y algunos tratan con mucho pormenor las diferentes formas ingeniosas del soneto [194].

En el siglo XVIII el soneto pierde su importancia entre las formas endecasílabas líricas. La primera generación del siglo lo usa todavía con bastante frecuencia, así especialmente E. Gerardo Lobo y Torres Villarroel. Pero en la segunda mitad del siglo disminuye mucho frente a las formas más libres que se ponen de moda; según los juicios de la época, estas otras se relacionan más íntimamente con el espíritu y el gusto formal de la Antigüedad. Junto a las anacreónticas, idilios, silvas y romances, ocupa un lugar modesto en la obra de Meléndez Valdés. En García de la Huerta, Jovellanos, Cadalso y Forner los sonetos son también poco frecuentes. Algún incremento experimentó a principios del siglo XIX con Arriaza, Nicasio Gallego, J. M. Heredia y Lista. En cuanto a la forma, se atiene a la tradición del siglo XVII. El esquema de rima de los cuartetos ABBA ABBA no varía; los tercetos se limitan a los dos tipos principales CDC DCD y CDE CDE.

---

191 Véase el cuadro sinóptico de Morley, *Strophes*, pág. 530.

192 Sobre el soneto dialogado, véase Jörder, *Formen*, págs. 161-209.

193 Véase Lucile K. Delano, *The sonnet in the Golden Age drama of Spain*, Hisp., XI, 1928, págs. 25-28.

194 Ampliación en Díez Echarri, *Teorías*, págs. 244 249.

La forma rigurosa, que ejerció especial atracción en los Siglos de Oro, fue menospreciada por los críticos neoclásicos. Muy instructiva es en relación con esto la extraña rehabilitación del soneto realizada, de pasada, por J. Gómez Hermosilla, que dice de esta forma: «bien desempeñada, no es tan despreciable como algunos han asegurado» [195].

En la tendencia de los románticos hacia formas más libres e ingeniosas hubo poco lugar para el soneto. Echeverría, Mármol, Arolas, Bécquer y Rosalía de Castro lo evitaron; en el Duque de Rivas, Espronceda y Zorrilla es poco frecuente. En mayor proporción lo cultivaron Bermúdez de Castro, Avellaneda y el mejicano J. J. Pesado. El uso del soneto en series continuas con un mismo asunto ocurre en *Roma y Cristo* (ocho sonetos) de Zorrilla, y *En el crepúsculo vespertino* y *El último día del Paraíso* (trece sonetos cada una) de Núñez de Arce, y se continúa en varios poetas del Modernismo. La forma del soneto es el invariado tipo clásico.

Después de dos siglos de retroceso, el soneto entra de nuevo en un gran florecimiento entre los poetas modernistas de Hispanoamérica y España. El impulso decisivo partió de los parnasianos y simbolistas franceses, en especial de Baudelaire y Verlaine.

Merece mencionarse la predilección de varios modernistas por el uso del soneto en series uniformes en cuanto al asunto. Ofrecen ejemplos S. Rueda *(El friso del Partenón)*, Nervo *(El prisma roto)*, L. Lugones *(Los doce gozos)*, A. Machado *(Los sueños dialogados)*, A. Reyes *(Jornada en sonetos)*, J. R. Jiménez *(Sonetos espirituales)* y otros. Aparte de Zorrilla y Núñez de Arce, Verlaine también podía servir de modelo, especialmente en *Sagesse*.

En el Modernismo prevalece en lo fundamental el tipo clásico. No obstante, junto a él hay un gran número de tipos irregulares en la disposición de las rimas y el número de versos. Se explica en parte por el directo influjo francés; esto vale

[195] *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1826, II, pág. 187.

sobre todo para el soneto alejandrino y los esquemas alternos de los cuartetos ABAB ABAB, que tuvieron nuevo cultivo no como reanudación de la técnica de Santillana, sino como imitación de la disposición propia de los *quatrains*, muy estimados en Francia en el siglo XIX. Estas modalidades, por otra parte, son consecuencia de la tendencia general del Modernismo hacia la novedad, y se dan también por la necesidad de variar una forma muy usada.

No hace falta pormenorizar en cuanto a los esquemas variables de rimas, que condujeron a combinaciones completamente nuevas, en especial, en los tercetos (CCD CCD, CDC EFE y otras). Más importante y característico resulta para el soneto en el Modernismo el que puede componerse con otras clases de versos. Los dos tipos principales, el soneto alejandrino y el sonetillo, se tratarán inmediatamente.

Quedan por referir las formas que combinan versos plurimétricos y polimétricos. En *A Cervantes*, Rubén Darío presenta un soneto de endecasílabos y heptasílabos. Varias clases de versos (de 7, 9, 11 y 14 sílabas) se encuentran mezclados en *Madrigal de madrigales* de M. Machado y en el soneto de Orestes en *La Ifigenia cruel* de A. Reyes (endecasílabos de diferente condición, dodecasílabos y alejandrinos).

El soneto dodecasílabo logró individualidad aunque se usó poco. Los primeros ejemplos son los sonetos dirigidos a Walt Whitman y a Díaz Mirón en *Azul* (ed. de 1890) de Darío. Se usa en ellos el dodecasílabo asimétrico de la disposición 7 + 5 (dodecasílabo de seguidilla). Adaptaron la innovación de Rubén, J. del Casal en tres sonetos de *Nieve* (1892), *(Una maja, Un torero, Un fraile)*, Díaz Mirón en cinco sonetos de *Lascas*, Salvador Rueda en tres del *Poema de la mujer*, y en tres de *Camafeos*. Salvador Rueda escribió, además, seis sonetos en dodecasílabos polirrítmicos *(La musa del Trópico, El libro de poesías* y los cuatro sonetos de la *Canción primaveral)*.

El nuevo florecimiento del soneto que se inició con el Modernismo, continúa en la poesía contemporánea; apenas hay un poeta español e hispanoamericano del siglo XX que no haya usado esta forma poética; no hay que citar ejemplos. Las dife-

rentes innovaciones del Modernismo desaparecieron en lo fundamental en favor de la vuelta al tipo clásico. Sólo la disposición cruzada en los cuartetos (ABAB ABAB) se conservó en considerable proporción hasta nuestros días. La libertad en la disposición de los tercetos de algunos poetas suramericanos es de todas las épocas. En casos aislados aparecen formas moderadas del soneto de ingenio de los Siglos de Oro. El uso del soneto a modo de estrofa se encuentra en una parte del *Cántico* de J. Guillén.

FORMAS ESPECIALES DEL SONETO.

1. *El sonetillo.* — El sonetillo es un soneto de versos cortos, en especial, octosílabos; resulta de la transposición del soneto a la poesía octosílaba.

Los primeros ejemplos se encuentran en la *Pícara Justina*, publicada en 1605, pero escrita en 1582; dos de ellos muestran el esquema clásico de las rimas, el otro tiene rimas alternas [196]. La fábula LXII de Iriarte es un sonetillo con estrambote [197].

Sólo en el Modernismo es algo más frecuente, después de que Darío lo usó una vez en el *Canto épico* (1887) y dos veces en *Prosas profanas* (1896). Así aparece ocasionalmente en Nervo, M. Machado, Villaespesa, Díez-Canedo y otros.

El soneto eneasílabo puede considerarse como una variación del sonetillo; se encuentra ocasionalmente en J. A. Silva, Valle Inclán, M. Machado y G. Mistral. Su origen se debe, por un lado, a la moda de cultivar el soneto en diferentes clases de versos y, por otro, a la extraordinaria estimación del eneasílabo en el Modernismo. Un singular soneto de trece versos en *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén, está escrito en eneasílabos [198].

196 En el segundo cuarteto faltan los dos últimos versos. Los tres sonetillos en la edición de J. Puyol y Alonso (Sociedad de Bibliófilos Madrileños, IX), Madrid, 1912. Dos de ellos se reproducen en BAE, XXXIII, páginas 115 y 118.

197 *El burro del aceitero*, BAE, LXIII, pág. 19.

198 *El soneto de trece versos.* Véase A. Torres Rioseco, *Rubén Darío*, Cambridge, 1931, pág. 142.

El soneto pentasílabo *Sonetino* de Nervo y el trisílabo *Verano* de M. Machado no son más que alardes métricos.

2. *El soneto alejandrino.* — Semejante al sonetillo, el soneto alejandrino se usó en los Siglos de Oro, pero sólo adquiere importancia con el Modernismo.

El más temprano testimonio conocido se encuentra en la introducción de la *Comedia Doleria o del Sueño del Mundo* (1572) de Pedro Hurtado de la Vera, cuyo nombre era Pedro Faria [199]. Repartidos a través de varios siglos, pueden añadirse algunos ejemplos muy aislados; así los *Dos sonetos en loor de esta obra* en *Dos tratados del Papa y de la misa* (1588) de Cipriano de Valera (ed. Usoz, 1851), el *Soneto en alejandrinos* de Pedro Espinosa [200], y el soneto en tredecasílabos (1832) de Sinibaldo de Mas, dirigido a doña Josefa Masanes. Con excepción del soneto de Espinosa, que se publicó por primera vez en 1895 [201], Rubén Darío pudo conocer la obra de estos precursores españoles, porque aparecieron en ediciones impresas en el curso del siglo XIX, antes de que él escribiera sus sonetos en alejandrinos (1888) [202]. Con gran probabilidad conoció por lo menos el soneto de Sinibaldo de Mas. No obstante esto, no es del todo probable que Rubén se inspirase en estos antecesores; más bien adoptaría el soneto en alejandrinos directamente de Francia, donde obtuvo un gran florecimiento alrededor de 1880. En su soneto *Caupolicán* hace notar que, por lo que él sabía, esta poesía «inició la entrada del soneto a la francesa en nuestra lengua». De esto no se deduce que desconociera los

199 Se reproduce en M. Pelayo, *Orígenes de la novela*, III (NBAE, XIV), página 313. Véase N. Alonso Cortés, *El autor de la «Comedia Doleria»*, RFE, VIII, 1921, págs. 291-295.

200 Apareció por primera vez en 1611. Se reprodujo repetidas veces; así en F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa*, Madrid, 1909, pág. 206. A. Marasso Roca en BAAL, VII, 1939, pág. 122. Véase también P. Henríquez Ureña, *Notas sobre Pedro Espinosa*, RFE, IV, 1917, págs. 289-292.

201 En el prólogo a las *Obras de Gutierre de Cetina* de J. Hazañas y la Rúa, I, Sevilla, 1895, pág. LXXII, nota 1.

202 Más pormenores en A. Marasso Roca, BAAL, I, 1933, págs. 177-181 (también en A. Marasso Roca, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, 1954, págs. 328-330), y en BAAL, VII, 1939, págs. 121-123.

anteriores sonetos, sino que se indica que la historia del soneto en versos alejandrinos se inicia con *Caupolicán;* con la denominación de soneto a la francesa, puede verse más bien una referencia consciente a los verdaderos modelos de Rubén.

En Rubén el soneto alejandrino se halla en la segunda edición de *Azul* (1890)[203], y luego se hace muy frecuente. J. del Casal, Díaz Mirón y S. Rueda siguieron inmediatamente su iniciativa. Después del Modernismo desapareció en favor del tipo común.

BIBLIOGRAFÍA: A. Carballo Picazo, *Métrica española,* Madrid, 1956, ofrece una primera información sobre la abundante bibliografía crítica (véase: soneto, en el índice). En las notas hemos remitido a algunos estudios sobre el soneto. A continuación se señalan otras investigaciones de carácter general. E. Fernández Almuzara, *Vitalidad del soneto,* «Razón y Fe», CXXVI, Madrid, 1942, págs. 281-291. Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte,* Heidelberg, 1955. U. Arnáiz Sordo, *El soneto español,* México, 1954. Ursula Burchardt, *Die Formen des Sonetts in Spanien von den Anfängen bis zum Ende des Siglo de oro,* tesis doctoral inédita, Universidad Humboldt, Berlín, 1948. Lucile K. Delano, *The sonnet in the Golden Age drama of Spain,* Hisp., XI, 1928, págs. 25-28; *An Analysis of the sonnets in Lope de Vega's comedias,* Hisp., XII, 1929, págs. 119-140. Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega,* Anejo LXXXVI de ZRPh, Halle, 1936. E. Brockhaus, *Góngoras Sonettendichtung,* Bochum-Langendreer, 1935. Oreste Frattoni, *Ensayo para una historia del soneto en Góngora,* Buenos Aires, 1948. Manuel de Montoliu, *El sentido arquitectónico y musical de las obras de Góngora,* BRAE, XXVIII, 1948, págs. 69-88. T. Navarro, *Métrica,* Índice de estrofas: soneto; y del mismo, *Repertorio de estrofas españolas,* New York, 1968, págs. 181-204, con ejemplos de gran variedad de sonetos.

EL MADRIGAL

El madrigal español no encaja en una definición exacta porque su forma métrica es muy variable. La descripción general de D. C. Clarke es breve y precisa: *«a short silva on a*

---

203 Véase E. K. Mapes, *Los primeros sonetos alejandrinos de Rubén Darío,* «Revista Hispánica Moderna», I, 1935, págs. 241-259; véanse las fechas de publicación en Rubén Darío, *Poesías Completas,* ed. A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás, Madrid, 1967, págs. 1178-1181.

light topic»[204]. Semejante a la silva, combina libremente endecasílabos y heptasílabos; con frecuencia se apoya en estrofas de tres y seis versos, y termina con rimas pareadas. El madrigal conoce tan sólo la rima consonante, que se dispone libremente, pudiendo quedar algunos versos sin correspondencia en las rimas (versos sueltos). La extensión es muy diversa, desde cuatro versos[205] hasta más de treinta[206]; por lo normal oscila entre ocho y doce versos. El madrigal se caracteriza sobre todo por el asunto amoroso, por la expresión sencilla y ocasionalmente también por referencias al campo y pastores. Rengifo (1592, cap. LXII) escribe: «Pero ya no sólo se hacen madrigales en estilo pastoril, sino en lenguaje político y de cosas graves», pudiendo referirse, según entiendo, más bien a las circunstancias italianas que a las españolas de su época. La tendencia por buscar efectos inesperados, que se manifiesta por primera vez a fines del siglo XVI en Baltasar del Alcázar (1530-1606)[207], acerca poco a poco el madrigal al epigrama.

Ejemplo:

	Esquema
Iba cogiendo flores,	a
Y guardando en la falda,	b
Mi ninfa, para hacer una guirnalda;	B;
Mas primero las toca	c
A los rosados labios de su boca,	C
Y les da de su aliento los olores;	A;
Y estaba, por su bien, entre una rosa	D
Una abeja escondida,	e
Su dulce humor hurtando,	f
Y como en la hermosa	d
Flor de los labios se halló, atrevida	E
La picó, sacó miel, fuese volando.	F

(Luis Martín [siglo XVII], BAE, XLII, pág. 6)

---

204 *Sketch*, pág. 347.

205 Juan Nicasio Gallego, BAE, LXVII, pág. 424 (en francés y en alejandrinos AABB).

206 Por ejemplo, Gutierre de Cetina, BAE, XXXII, pág. 50.

207 BAE, XXXII, pág. 412.

Resumen histórico: Desde Antonio da Tempo (1332) hasta hoy se han dado las más diferentes explicaciones a la palabra «madrigal». En un artículo de G. Rohlfs [208], se encuentra reunido y tratado de manera metódica el conjunto de las cuestiones etimológicas y semánticas de la palabra. Los teóricos de las cuestiones de los Siglos de Oro [209], que no se puntualizan en el artículo citado, extractan las Poéticas italianas, y no alegan nuevos puntos de vista, prescindiendo, en todo caso, de la propuesta inútil de Sánchez de Lima para derivar la palabra «madrigal» del nombre de un poeta que usó esta forma [210]. En tiempos más recientes se acepta, por lo general, el étimo *materialis,* que Pietro Bembo en sus *Prose della volgar lingua* (1525) había propuesto junto con otras interpretaciones. El estado lingüístico muestra una evolución propia de la Italia septentrional.

Más discutida es la cuestión de cuál sea el significado exacto de *materialis* para servir de base en la denominación del madrigal. Más conveniente parece la interpretación que dio Rohlfs frente a la de Leo Spitzer [211]. Este propone: Ilegítimo, bastardo > poesía bastarda («colocada entre música y poesía») > poesía de composición especialmente libre > poesía inferior. La propuesta de Rohlfs es: *semplice, rozzo, grossolano;* «e si dice di tutte le cose che non sono raggentilite e ripulite» (Tommaseo Bellini) > «di stile umile». La explicación de Rohlfs no sólo puede apoyarse en el uso general del idioma, vivo aún en nuestros días, sino que tiene de su parte la autoridad de Antonio da Tempo, que destaca como característico del madrigal el uso

208 *Zum Ursprung des Madrigals;* nueva versión en G. Rohlfs, *An den Quellen der romanischen Sprachen,* Halle, 1952, págs. 251-259.

209 Rengifo y Caramuel; véase Díez Echarri, *Teorías,* págs. 257-258.

210 «Vamos a las (sic) madrigales, que son llamadas por este nombre entre los poetas, por causa de que alguno que se llamaua assí, las deuió de vsar.» *El arte poética en romance castellano* (ed. de R. de Balbín Madrid, 1944, pág. 75). Esta interpretación aparece también en W. K Printz, *Historische Beschreibung,* cap. XII, § 8 (1690), donde se cita a un tal Madrigallus como inventor. Este pasaje se menciona en A. Einstein *The Italian madrigal,* Princeton, 1949, I, pág. 116.

211 ZRPh, LIV, 1935, pág. 168.

de un lenguaje muy sencillo y rústico[212]. El nombre de madrigal no parece referirse a la música ni a la forma métrica, sino al uso idiomático y al estilo. El testimonio de A. da Tempo es tanto más preciado por ser anterior a los primeros madrigales de la poesía culta, de los cuales no se sabe hasta qué punto cambiaron el carácter originario de perdidos madrigales populares.

En oposición a la canción y al soneto, el madrigal es de origen popular. Esto se nota considerando, en parte al menos, el lenguaje y el asunto humilde. Los más tempranos testimonios de esta forma poética proceden de cuatro madrigales del *Canzoniere* de Petrarca[213]. En el siglo XIV los madrigales se construyen sin excepción de manera isométrica (endecasílabos) y constan (a excepción de Petrarca) de dos o tres estrofas de tres versos independientes en las rimas, a los que siguen como remate uno o dos pareados, así ABB CDD EE, y semejantes. Este tipo de madrigal es el clásico.

Duró poco porque ya en el transcurso del siglo XV, el carácter del madrigal varió profundamente al tratar asuntos morales y políticos, y también por el influjo de una nueva técnica de composición que se divulga partiendo de Francia (escuela de Cambrai); de su organización forman parte elementos de la *ballata*[214] y de la canción; los endecasílabos se mezclan con heptasílabos. A principios del siglo XVI el madrigal acabó por convertirse en la forma completamente libre que Pietro Bembo describe así: «Libere poi sono quelle altre (rime), che non hanno alcuna legge o nel numero dei versi, o nella maniera di rimargli: ma ciascuno sí come a esso piace, cosí le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate [...] quantun-

---

212 «Mandrialis (= madrigale) namque in rithmis debet constare ex verbis valde vulgaribus et intellegibilibus et rudibus quasi cum prolationibus et idiomatibus rusticalibus», *De rithmis vulgaribus*, ed. G. Grion, página 139. Antes de manera semejante, aunque sólo alusivamente, ya se halla en Francesco da Barberino en el capítulo *De variis inveniendi et rimandi modis* de las *Glosse latine* (entre 1318 y 1325), donde dice: «voluntarium est rudium inordinatum concinium, ut matricale et similia».

213 N.os 52, 54, 106, 157.

214 Lydia Meierhans, *Die Ballata*, Zurich, 1956 (tesis doctoral).

que alcuna qualità di madriali pur si trova, che non così tutta sciolta e libera è, come io dico»[215]. Este encuentro entre completa libertad por un lado, y ciertas normas por otro, puede considerarse como una referencia de Bembo al contraste entre el nuevo y el antiguo madrigal, que en lo fundamental no tienen en común más que el nombre.

El madrigal español se basa en estas tardías formas libres de Italia, que acaso introdujo Gutierre de Cetina (¿1520?-1557). Entre los cuatro ejemplos[216] que ofrece, se encuentra quizá el más famoso madrigal de la literatura española:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay, tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

En el transcurso del siglo XVI la nueva forma poética aparece tan sólo en casos aislados; así en Luis Barahona de Soto (1548-1595)[217] y en Baltasar del Alcázar[218].

En la primera mitad del siglo XVII alcanza la mayor divulgación, que, no obstante, no puede compararse con su importancia en Italia. El poeta más fecundo en el madrigal fue en-

[215] Citado según K. Vossler, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, ob. cit., págs. 226 y sig Sobre el desarrollo del madrigal a principios del siglo XVI en Italia (con especial consideración de la música), véase G. Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, Cremona, 1908 (tesis doctoral).

[216] BAE, XXXII, págs. 42 y 49. El texto se recoge de las *Obras de Gutierre de Cetina*, ed. de J. Hazañas citada, I, pág. 3, que dice que esta pieza «es el verdadero fundamento de la gloria de Cetina como poeta».

[217] BAE, XLII, págs. 14 y 18.

[218] BAE, XXXII, pág. 412.

tonces Francisco de Quevedo [219] (unas diez poesías). Otros, como Quirós, Espinosa, Jáuregui, Miguel de Barrios, Soto de Rojas, etc., también lo cultivaron aunque muy aisladamente [220]. Frente a la tendencia general hacia el epigrama de gran efecto, Medrano y L. Martín de la Plaza consideraron preferible la sencillez y el ambiente auténtico del madrigal.

En la segunda mitad del siglo XVIII y a principios del XIX, García de la Huerta [221], Forner [222], Francisco Gregorio de Salas [223], Somoza [224] y otros cultivaron, por último, el madrigal en una cierta proporción.

BIBLIOGRAFÍA: Karl Vossler, *Das deutsche Madrigal. Geschichte seiner Entwicklung bis in die Mitte des 18 Jh.*, Weimar, 1898, en especial págs. 1-12; *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, 1951, págs. 207-214 (trad. esp., 1960). Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, tesis doctoral, Cremona, 1908 (en especial, los aspectos musicales). Gerhard Rohlfs, *Zum Ursprung des Madrigals*, ASTNS, CLXXXIII, 1943, páginas 38-44; ampliado en *An den Quellen der romanischen Sprachen*, Halle, 1952, págs. 251-259. Alfred Einstein, *The Italian madrigal*, 3 vols., Princeton Univ. Press, 1949. Dedicado en especial al aspecto musical y al madrigal nuevo, que desde 1535 se había convertido sobre todo en un término de la música. Indicaciones sobre el madrigal antiguo, en I, páginas 116 y sigs.

219 BAE, LXIX, págs. 48, 60, 63, 64, 82, 83, 146; están reunidos en la ed. de *Obras Completas*, de J. M. Blecua, Madrid, 1963, n.os 403-411, páginas 435 441.

220 Respecto a las referencias de citas en la BAE, véanse *Indices generales*, LXXI, págs. 6-7.

221 BAE, LXI, pág. 226.

222 BAE, LXIII, pág. 316.

223 *Madrigales jocosos y serios*, BAE, LXVII, págs. 536-538.

224 BAE, LXVII, pág. 473.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A) Bibliografía sobre la versificación española

D. C. Clarke, *Una bibliografía de versificación española,* University of California Publications In Modern Philology, XX, núm. 2, Berkeley, California, University of California Press, 1937. Primera bibliografía fundamental sobre la métrica española. Un suplemento de esta bibliografía, para ponerla al corriente, en Clarke, *Sketch.*

H. Serís, *Manual de bibliografía de la literatura española,* Syracuse, 1948. Corresponden a las cuestiones de métrica las referencias bibliográficas núms. 2049-2155 a y 7662-7716, además de las esparcidas en otros epígrafes, que tratan de aspectos parciales.

J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica,* I, 2.ª ed., Madrid, 1960; ídem, núms. 3164-3304.

E. Díez Echarri, *Teorías.*

P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes,* París, 1954. Contiene al final varios apéndices con rica bibliografía: I) sobre la tesis árabe y las formas de la muguasaja; II) sobre trabajos relativos a las formas románicas, aparte de las árabes; III) y sobre la música y la danza (págs. 251-265). Como complemento de la I, véase Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Harǧas und ihre Deutungen,* Anejo CI de la ZRPh, Tübingen, 1960, págs. XI-XVIII; y de la II, Burger, *Recherches,* págs. 180-184.

A. Carballo Picazo, *Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX,* «Revista de Literatura», 1955, págs. 23-56.

— *Situación actual de los estudios de métrica española,* «Clavileño», VII, 1956, págs. 8-12, núm. 40, págs. 54-60.

— *Métrica española,* Monografías bibliográficas, V-VI, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1956. Con 1203 títulos, es la bibliografía más extensa sobre el asunto, con indicación de reseñas sobre los más importantes y resumen de contenido.

G. Rohlfs, *Manual de Bibliografía Hispánica,* Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XII, Bogotá, 1957, págs. 217-227. Indicación bibliográfica y crítica de algunas cuestiones fundamentales.

B) Trabajos de conjunto sobre métrica española

R. Jaimes Freyre, *Leyes de versificación castellana,* Buenos Aires, 1912. El autor es un poeta modernista, que gusta ensayar nuevas formas. La obra es importante para el conocimiento de la historia de las teorías métricas, de las cuales el autor expone algunas.

P. Lemus y Rubio, *Manual de Preceptiva literaria, con notas históricas sobre las còmbinaciones métricas,* Murcia, 1921. Trata sobre todo de las estrofas, con rico, pero impreciso material.

J. Vicuña Cifuentes, *Epítome de versificación castellana,* Santiago de Chile; 1929. Breve resumen con observaciones sobre la historia del verso y de la estrofa.

H. Ureña, *Versificación.* Clásica exposición sobre la métrica irregular española. Con algunos cambios y adiciones en H. Ureña, *Estudios,* páginas 19-250.

M. de Riquer, *Resumen de versificación española,* Barcelona, 1950. Exposición resumida y esencial.

Clarke, *Sketch.* De manera cronológica se expone el desarrollo del arte de la versificación. Contiene una minuciosa lista de términos métricos.

T. Navarro, *Métrica.* La mejor y más completa obra de conjunto; expone fundamentalmente sus propias teorías sobre el asunto, sin referirse a opiniones divergentes en cuestiones problemáticas. Reseñas: D. C. Clarke. HR, XXV, 1957, págs. 126-129; D. W. McPheeters, «Symposium», X, 1956, págs. 156-159; P. Le Gentil, «Romance Philology», XII, 1958, páginas 19-32; E. Lorenz, RoJb, IX, 1958, págs. 360-362; R. Brummer, ZRPh, LXXVI, 1960, págs. 567-570; F. García Lorca, «Revista Hispánica Moderna», XXVII, 1961, págs. 31-33.

— *Arte del verso,* Méjico, 1959. Es un resumen del anterior, destinado a la divulgación de la enseñanza de la métrica.

— *Repertorio de estrofas españolas*, New York, 1968. Sirve como ampliación de la parte referente a las estrofas del libro general de *Métrica española* antes citado, y trae ejemplos de 548 variedades.

R. de Balbín, *Sistema de Rítmica Castellana*, Madrid, 1962. Nuevo enfoque desde el punto de vista de la Acústica, relativo en particular a la cantidad e intensidad y calidad sonora de las rimas. Sitúa en primer término la consideración de la estrofa.

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE DE MATERIAS

ÍNDICE GENERAL

Págs.

SEGUNDA PARTE

CLASES DE VERSOS

TERCERA PARTE

LAS COMBINACIONES MÉTRICAS

Págs.